JAN VETH

REMBRANDT

ŽIVOT A UMĚNÍ.

PŘELOŽIL

R. BREJCHA.

VYDAL
JAN ŠTENC V PRAZE
1920

LEJDA byla, když se tam Rembrandt 15. července 1606 narodil, významným městem, které zejména v malířství mělo již úctyhodnou minulost a nyní po strastech obležení znovu k svěžímu plnému rozkvětu se chystalo. Rozlohou ustupovalo mezi holandskými městy jenom Amsterodamu. Právě v prvních letech Rembrandtova života měli moudří otcové uvolniti svěrací kazajku, která počínala již tísniti rozvoj města. Již od dávných let bylo zde výnosné soukenictví domovem, ale zlé časy, které nastaly Flandersku, přivedly sem ještě četné pracovité Antwerpany a tak stala se Lejda tehdy prvním továrním městem Holandska. Úpravný Rapenburg hostil bohaté soukeníky, čilý dělný lid plnil a oživoval úzké grachty a těsné ulice. Po obležení nadešel městu ještě v jiném směru nový rozkvět: mladá, ale již světoznámá universita, která také z ciziny významné pracovníky k sobě připoutala, stala se duševním střediskem právě procitlému, již velmi sebevědomému a daleko vyhlížejícímu lidu, který byl čelil velikým věcem velikým pocitům se neuzavíral.

Holandsko, které, ač španělských žoldnéřů zbaveno, nicméně ještě válečnými svízeli strádalo, stalo se za svého boje o volnost bdělým a silným a vysílalo své podnikavé námořníky křížem krážem do světa, aby daleké cizí země vyhledávali a osazovali. Bylo to právě v předvečer onoho dvanáctiletého příměří, které nyní i vůči nepříteli znamenalo uznání Sedmi provincií jako neodvislého státu a mělo přivoditi dobu, plnou sice vnitřních rozepří, ale také velkého blahobytu. Jaký div, že z tohoto kvašení rušné životní síly a u národa tak zřejmě malířského založení také pro umění měla vzejíti žeň něčeho velikého.

Jako veliká většina malířů této doby také Rembrandt vyšel z maloměšťáctva, které tvořilo hlavní jádro republiky. Jeho otec Harmen Gerritszon, jenž podle svého, na Rýně ležícího statku nazýval se van Ryn, byl mlynářem. Matka jeho, Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck, byla dcera pekařova. Oba rodiče uměli psáti a těšili se jistému blahobytu. Měli, aspoň později, svoji hrobku v Sint Pieterskerk. Harmen zakoupil při svém sňatku v roce 1589 za úpis 1800 zlatých od svého otčíma a své matky polovici mlýna, „jižní stranu mlynářského domu ke zmíněnému

mlýnu náležejícího“ „a konečně také nově postavený domek“ na Weddesteegu blíže Bílé Brány. Kromě toho měl ještě polovinu zahrádky „za Rynsburskou branou na panství Ougstgeest“, k níž později získal také druhou polovici. Při smrti své matky zdědil 1660 větší dům a pozemek na Weddesteegu, jenž hraničil s oním a tam se nyní odstěhoval. Zde asi narodil se Rembrandt jako osmé dítě svých rodičů — dvě byly již tehdy zemřely.

Co se týče onoho mlýna — kde podle nesprávné legendy Rembrandt prý se narodil, kde však asi v mladých letech někdy míval svůj malířský útulek, poněvadž otecký dům neposkytoval tolik místa — tož byl to větrný mlýn ze dřeva, který Rembrandtova babička dříve sem z Nordwyku přesadila. Zprvu užívalo se ho k mletí žita, po přesazení pro slad; stál za Weddesteegem na konci Severního cípu (Noordeinde) nahoře na Pelikánském valu a říkalo se mu Ryn. Otvírala se z něho široká vyhlídka přes řeku na kraj za městem a třebaže „krajina s větrným mlýnem“, majetek lorda Landsdownea, kterou Rembrandt maloval v pozdějších letech, dojista nemůže platiti za věrný obraz — ačkoliv stavba mlýna jeví se tu přibližně tak, jak to kresba na starém listě Petra Basta napovídá — myslím si přece bezděky tento nádherný obraz jako vzpomínkovou vidinu výstavného mlýna, který ležel napříč naproti oteckému domu, vysoko na pevnostním valu.

O Rembrandtově otci nedochovalo se nám, kromě pokud se majetku týče, o mnoho více, leč že byl r. 1605 zvolen „pánem čtvrti“ (Geburte) Pelikánské, což bychom asi nazvali starostou obvodu a že roku 1620 byl tímto úřadem opětně pověřen. Z leptů a obrazů Rembrandtových, o nichž možno se domnívati, že podávají obraz jeho otce, nabýváme dojmu vážně hledícího muže, poněkud martiálního držení, s něčím ztrnule pronikavým ve zraku, jakoby u úzkostlivého zlatokopa, spolehlivého, ale nedůvěřivého, nevelmi inteligentního, také asi poněkud domýšlivého, snad i trochu malicherného a vzhledu nad svá léta sestárlého. Podobizna jeho matky má něco přívětivějšího. Dle leptů a maleb, v nichž právem spatřuje se její obraz, musila to býti paní, působící opravdovým dojmem. Za

vysoce klenutým čelem raší vzletné myšlenky, oči hledí směle a daleko před sebe, rysy kolem pěkně tvořeného nosu a resignovaných úst mluví o veliké odhodlanosti, nevylučujíce měkčích pocitů. Sídlí něco ze vznešené důstojnosti a slavnostní vážnosti prorokyně v tom krásně formovaném, mnohozkušeném obličeji, a v celém držení spočívá něco tak majestátního, že by slušelo kněžně.

Kdežto starší bratři jeho vyučili se řemeslu, byl Rembrandt zprvu určen pro studium, snad že se u něho záhy ukázalo nadání. Starosta Lejdský Orlers, jenž asi rodinu znal, praví o tom ve svém popise Lejdy (1641): Rodiče jeho dali ho do školy, kde by se časem naučil latině a pak se dostal na lejdskou akademii, aby, až dospěje let, městu a státu svou vědou sloužiti a prospívati mohl; ale on k tomu neměl docela ani chuti ani náklonnosti, ježto všecky jeho přirozené záliby směřovaly jenom k malbě a kreslení; pročež byli nuceni syna ze školy vzíti a dle jeho přání dáti ho k malíři a tam zaopatřiti, aby u něho prvním základům a zásadám se vyučil.

Nicméně nacházím dne 20. května 1620, že Rembrandus Hermani Leydensis ve svém čtrnáctém roce a obydlím u svých rodičů přece ještě jako studující „letteren“ na Lejdské akademii je zapsán. Soudíme-li, že tento zápis nebyl, jak tehdy se dělo, toliko záminkou pro nabytí jistých svobod a výsad, ale že Rembrandt tou dobou byl zralý pro akademické studium, pak musil asi ve svém sedmém roce vstoupiti do latinské školy, poněvadž měla sedm tříd. Latina byla na tomto humanistickém ústavě hlavním oborem. Řečtina méně se pěstovala. Latinští spisovatelé pilně se čtli. Latinské přednášky a komposice měly tu důležité místo. Ale také theologii věnována značná pozornost. A krasopisu rovněž vyučováno.

Kalligrafii pak Rembrandt opravdu dobře se naučil, jak o tom svědčí jeho ozdobný rukopis. Biblické výpravky znal jako nikdo. A různé latinské spisovatele byl asi dobře pročetl, byť jen v překladech: to dokazuje drahně jeho obrazů. Jisté pečlivé vychování jeví také vzdělaný sloh jeho listů.

Vskutku však můžeme si Rembrandta jako studenta na delší dobu stěží představiti, nechceme-li přijíti v rozpor s údaji Orlersovými, jenž asi v té věci má hlavní slovo, a s pozdějším tvrzením Sandrartovým, jenž o Rembrandtově knižní moudrosti valně nesmýšlel. Nebylo tomu asi dlouho po této době, kdy vstoupil jako žák do malířské dílny.

Ačkoliv Lejda byla spíše střediskem vědy než umění, poskytovalo město přece jen dosti příležitosti, aby hocha zaujalo pro malbu. Na radnici viděti bylo vedle velikého triptycha od Cornelise Engelbrechtszona také „Poslední soud" jeho žáka Lukáše Lejdského, kterýžto obraz zejména veliké slávě se těšil. Což neřekl krátce před tím van Mander o tomto obraze „že velcí cizí potentáti dali se po něm ptáti, aby ho koupili, bylo však od ctných tam pánů zdvořile odmítnuto, poněvadž ke cti svému slavnému spoluobčanu nechtěli toho postrádati, nechť sebe větší sumy peněz za to dávány; jelikož lesk veleslavného a ušlechtilého umění malířského šíří kol sebe nádherně skvělou a třpytnou záři." Není tedy pochyby, že Rembrandt vyrůstal v prostředí plném úcty pro toto slavné dílo. Kromě toho možno se domnívati, že proslulé rytiny velmistra 16. století tehdy hojně v otiscích kolovaly v jeho rodném městě, kde tak uměli jeho památku ctíti a že Rembrandt tyto tisky již záhy naučil se znáti. Dojista později velmi horlivě o ně stál. V r. 1637 dal při dražbě jistého Jana Basse Kunstbuch Lukáše Lejdského skrze jednoho svého žáka za 637.10 zl. koupiti. Jiný žák, Jan Ulrich Mayr ujišťoval Sandrarta, že viděl sám při veřejné dražbě, jak Rembrandt věnoval 1400 zlatých na čtrnáct krásných tisků Lukášových. A třetí žák Rembrandtův Samuel van Hoogstraeten vypravuje, že byl přítomen, „když Rembrandt za musulmánka, známého pode jménem Eulenspiegel, od Lukáše Lejdského dal na osmdesát rýnských tolarů." Dle inventáře Rembrandtova jmění z r. 1656 měl tehdy kromě Lukášova obrazu velmi bohatou sbírku jeho rytin. A ještě rok před smrtí mohl Christianu Düsartovi dáti Kunstbuch s dřevorytem a kresbami Lukášovými v zástavu. Nejenom ve fantastickém vyšňoření některých svých figur, ale často i v základním pojetí svých biblických scen následuje Rembrandt svého velikého lejdského



I. KRISTUS V EMAUSÍCH. — 1619.
PAŘÍŽ, MADAME ANDRÉ — JACQUEMART.

předchůdce a v jednom ze svých nejkrásnějších a nejznamenitějších leptů rozvíjí zřetelně Lukášem udaný motiv.

V střeleckém sále a v knihovně visel za mládí Rembrandtova již jistý počet podobizen a různí soukromníci lejdští byli si již založili, jak se dovídáme zvláště od van Buchela, větší neb menší umělecké sbírky, v nichž byla nejlepší jména oné doby zastoupena. Kdo zjednal si přístup do sbírky Screvelinsovy a Backerovy, tomu se v obrazech, kresbách a tiscích objevili Albrecht Altdorfer, Pieter Aartsen, Abraham Bloemaert, Antony van Blokland, Hans Bol, Paulus Bril, Pieter Brueghel, Cornelis Corneliszon, Gillis van Conigsloo, Albrecht Dürer, Frans Floris, Hendrik Goltzius, Frans Hals, Maarten van Heemskerk, Hans Holbein, Cornelis Ketel, Lucas van Leyden, Raffael, Rottenhammer, Rubens, Sadeler, Roeland Savery, Schongauer, Jan van Scorel a mnozí jiní. Kromě toho pracovali tam, ačkoliv město nemělo cechu sv. Lukáše, za oné doby také znamenití malíři, jako Joris van Schooter, Jan van Goyen, David Bailly.

Za učitele zvolen byl však Rembrandtovi velmi prostřední muž štětce, tehdy asi padesátiletý a od r. 1617 opět v rodném městě usedlý Jakob Swanenborch. Byl synem zdatnějšího malíře Isaaca Claesz. Swanenborcha, jehož žákem kromě van Goyena byl také Otto van Veen, učitel Rubensův a jenž také v Lejdě býval starostou. Dle názorů oné doby děkoval Jakob za jistou vážnost svému dlouholetému pobytu v Italii, kde byl meškal v různých městech, oženil se s Vlaškou a celkem mnoho zažil, dokonce i s inkvisičním soudem se obeznámil.

Přece však kromě onoho vlivu, kterým jeho italsko-klassické vzdělání v universitním městě dvojnásob působilo a kromě vážnosti, které se rodina Swanenborchova v uměleckých věcech těšila (Jakob byl nejen sám malířským dítětem, ale měl také zemřelého bratra, který býval rytcem, a ještě žijícího, jenž byl malířem), rozhodovala asi při volbě Jakuba učitelem také okolnost, že rodina van Ryn byla se Swanenborchy zpřízněna.

Možno se tomu diviti, že Rembrandt chodil do učení k málo vynikajícímu umělci. Kdo však může říci, nebyl-li tento slabý umělec snad vý-

borným učitelem, a nechť cokoliv soudíme o Swanenborchovi jako jeho vůdci, dojista bylo tím poslouženo a nikdo nemůže tvrditi, že se u něho kdy později objevil nedostatek solidních základů.

Ale nechme Orlersa dále vypráveti: „Ve shodě s tímto usnesením zavedli ho rodiče k obratnému malíři Jakubu Isaacu van Swanenborch, aby od něho učen a vzděláván byl; u něhož zůstal po tři léta a v té době do té míry se zdokonalil, že milovníci umění na výsost se tomu divili a s dostatek viděti bylo, že jednou výtečným malířem bude. Proto otec jeho uznal za dobré, k slavnému malíři P. Lastmanovi do Amsterodamu ho vypraviti a dostati, aby od něho ještě více a lépe učen a vzděláván byl."

Že Rembrandt šel k Lastmanovi do učení, platilo patrně za finishing touch jeho uměleckého vzdělání. A sice měl se tento závěr odbýti v duchu dosavadního vyučování; neboť vkus Lastmanův znamenal tentýž směr a tytéž tendence jako Jakub Swanenborch. Právě jako tento byl si osvojil obvyklý italský nátěr. Jako tento podpisovatel se Jacomo, tak psal se Lastman rád i po svém návratu Pietro. Ale kromě toho obcovali oba v Italii zvláště s malíři stejného rázu, poddávali se příbuzným vlivům a přidali se k příbuzným zásadám v umění. Jenže amsterodamský umělec byl dojista významnější než lejdský.

Když Rembrandt asi roku 1623 vstoupil do jeho atelieru, byl Pieter Pieterszon Lastman čtyřicátníkem, těšícím se velkému jménu jako umělec i jako učitel. Léta učení ztrávil u zdatného portrétisty Gerrita Pieterszona, bratra slavného organisty Jana Pietersz. Sweelincka a navštívil v letech 1604—1607 Italii, kde pohyboval se v kruhu Frankfurťana Adama Elsheimera. Ačkoliv se připojil k nové formuli Elsheimerově, neměl přece ničeho z jeho jemnějších zvláštností a co si z Italie do Holandska přinesl, upomínalo spíše jen na silné protivy a drsná gesta Michela Angela Caravaggia, jenž míval vliv také na Elsheimerovo mládí, než na osobitost idylicky-heroické poesie tohoto Němce, jenž tehdy v holandských kruzích v Římě právem jako veliký razitel nových cest byl oslavován. Ale rytiny dle Elsheimera a úctu k němu dojista si Lastman do Amsterodamu při-

nesl. Neboť umění frankfurtského malíře vábilo silně Holanďany oné doby. Některá z jeho děl působí na nás, podle ne nepřiléhavého výrazu Karla Neumanna, jako holandské kusy před vlastním počátkem holandského umění. V genrovité útulnosti Elsheimerova děje, v jeho pikantně náladovém spojení krajiny s dějem, v něžném timbru jeho zcela na pikturální založené komposici spočívaly prvky niternějšího citu, nežli jim mohlo poskytnouti umění italské. A právě v tomto intimně pronikavém citu ležel důvěrný půvab pro mladíky ze severu, kteří přišli do Italie hledat a kteří v antimonumentálním malířství své vlastní rasy, třebaže v jiné způsobě, znali tuto základní vlastnost již od dnů dětství.

Zvláštní jest tu ostatně, pokud může Lastman platiti za skutečného učeníka Elsheimerova, jak tím Rembrandt duševně pochází od nejnezkrotnějšího genia, jejž vydalo německé malířství šestnáctého století — od Matyáše Grünewalda. Tento měl totiž žáka jménem Hanse Grimmera, jehož žákem byl zase Filip Uffenbach, učitel Elsheimerův. Tak podává Elsheimer přes Lastmana ruku Rembrandtovi. Dojista jest pravdou, že kdybychom v starších dějinách umění vyhlíželi po malíři, který by upomínal na Rembrandtovo hluboce niterné utváření života, ztěží bychom někoho našli, kdo by jeho velikosti byl blíže zpřízněn, nežli onen ponurý nadčlověk staršího německého umění.

Jak se stalo, že Rembrandt právě k Lastmanovi se obrátil, nedá se rozhodnouti. Možno však za to míti, že navštívil amsterodamskou dílnu na odporučení Swanenborcha samého. Vždyť Lastman slynul jako fénix novoitalského směru, k němuž Swanenborch náležel, oba mistři musili se v Italii znáti a je velmi možno, že když tento byl jako učitel se svou latinou v koncích, sám svého žáka ještě jednou poslal k muži, kterého asi považoval za velikého mistra svého vlastního směru. Víme také, že již od 1617 do 1619 Rembrandtův krajan a vrstevník Jan Lievens k témuž mistrovi šel do učení a Lievens, jenž později velmi se s Rembrandtem spřátelil, vypravoval asi po svém návratu do Lejdy svému druhovi v umění o Lastmanovi a snad ho proň rozehřál. Konečně mohl ten neb onen důvod rozhodnouti pro volbu Lastmanna jako druhého učitele: právě že Lievens

už dříve za ním do Amsterodamu odešel, dokazuje s dostatek, jak dobře byl Lastman v Lejdě zapsán.

Že Rembrandtovo umění, nehledě k nekonečně většímu významu, k němuž se povzneslo, přece vlivu Lastmanovu podléhalo, není těžko rozpoznati. Již okolnost, že Rembrandt později maloval některé náměty, na kterých viděl pracovati svého mistra, svědčila by o tom. Že Rembrandt nauky svého mistra také později měl v úctě, dokazují nejen malby a kresby, které od něho měl v majetku, ale vysvítá také ze stavby některých jeho děl, která upomínají na Lastmanovy práce, jakož v leckterém směru následoval Lastmanovy záliby pro orientální přízdobu. Ale vše, co u Lastmana bylo drsné, jest již u mladého Rembrandta jemně silné, každá hledanost učitelova stala se u něho přirozenou. Vše úmyslné nabylo u Rembrandta života, a každá nemohoucnost v Lastmanově chtění dostala duši.

Cokoli však mistr pro něho znamenal, příliš dlouho Lejdský jinoch přece v amsterodamském atelieru nesetrval. Slyšme Orlersa dále: „když byl u něho asi šest měsíců ztrávil, uznal za dobré sám a pro sebe umění malířství provozovati a praktikovati a byl v tom tak šťasten, že jedním z nejslavnějších na ten čas malířů našeho století se stal.“

Rembrandt vrátil se tedy asi po půlletním pobytu v hlavním městě, bezpochyby ne později než 1624, zase do Lejdy, aby tam pracoval na vlastní vrub. Nápadné jest, že mladík asi osmnáctiletý nevydal se na cesty, jakož byli činili jeho učitelé. Zdá se však, že generace, které Rembrandt náležel a která měla vydati vlastní holandské malířství, nabažila se již Italie svých učitelů a chtěla spíše na vlastní vrub projeviti ten silný život, který v ní kolotal. Generace, která se politicky odtrhla od románské autority, chtěla se také osvoboditi co do rázu svého umění a měla dokázati, že má k tomu dosti síly.

Při posuzování těchto věcí netřeba zapírati, že Holanďané, opírající se o italské umění, kteří sami málo trvalého stvořili, nepopěrně měli zásluhu, že uchránili národní malířství jistého změšťáčtění. Ale jejich dále mířící umění nemohlo se nikdy zdravě vyvíjeti, nepřišlo-li jako obr An-



2. REMBRANDTOVA MATKA. — KOL. 1630.
WINDSOR CASTLE.

täus vždy znovu v dotyk se zemí. Jen tehdy mohlo u holandského plemene malířství rozkvésti, když čerpalo svoji sílu z oddaného studia skutečnosti. A jak Fromentin tak správně dal pocítiti, musilo holandské malířství vždy v kritické době na portrétu okřáti. Po tomto napodobení přírody, této intimní odlice viditelné skutečnosti dychtili mladí oné doby více méně uvědoměle. A Rembrandt zajisté věnoval svá první léta samostatného díla také vyhrabávání oněch tajemství přírody, bez jichž zbadání nebyl by později nikdy mohl své smělé vise tak smyslně pravdivě vybudovati.

Tato odhodlaná práce po vlastní hlavě působila snad dojmem zaryté svéhlavosti. Již tehdy uznali někteří zúčastnění za dobré, vůči tomuto autodidaktickému kořistnictví, které, jak to později Andries Pelo v tiradě o Rembrandtovi pojmenoval „všechno samo ze sebe věděti si troufá", takřka zadržeti dech.

I klasicky vzdělaný Constantin Huyghens podivuje se umíněnosti tak slibného malíře; ale tomuto podivu děkujeme, že ve svých poznámkách z let 1629 do 1631 sděluje, co mladý Rembrandt a jeho přítel Lievens odpověděli, když se jim někdo namátl s obvyklými stížnostmi na jejich provincialismus. „Říkají," píše Huyghens, „že v rozkvětu svých let, a na to nejvíce že ohled bráti musí, nemají tolik času, aby ho na cestách utráceli a dále že nyní králové a knížata z této strany Alp tolik se za malířstvím pachtí a tak je v úctě mají a vyznamenávají, že nejlepší italská díla možno spatřiti mimo Italii, a co tam v různých městech s největší námahou dlužno vyslíditi, to že zde nahromaděno a ve více než dostatečném množství se najde."

Ačkoliv celou touto odpovědí prosvitá stopa ironie, přece jen asi do opravdy první onen důvod více vážil než druhý. O Rembrandtovi možno se rozhodně domnívati, že maje školu za sebou, nic jiného si nepřál, než zahloubati se ve své studium přírody. O cizím umění a moudrých naučeních byl již od svých učitelů dosti slyšel: toužil nyní, aby mohl klidně prováděti, nakolik porozumění v něm dozrálo a nic více. Jeho žák van Hoogstraaten vypravuje ve své kuriosní knize, kterou nám zůstavil, při

čemž ovšem běží o pozdější dobu: „Když jsem se svému učiteli Rembrandtovi někdy stal obtížným, dotazuje se příliš po příčinách, odpovídal velmi správně: „Snaž se jenom o to, abys se naučil dobře provésti to, co již víš. Potom najdeš to skryté, po němž se ptáš, záhy dost.“ A když v téže knize uvádí také list bratrovi, v němž toto napomenutí Rembrandtovo celkem se vrací, jsme náchylni, také rozbor této myšlenky, který van Hoogstraaten k tomu připíná, přičísti v hlavní věci Rembrandtovi. A toto místo mohli bychom označiti jako lepší ještě odpověď na otázky, jak je asi Huyghens kladl. Samuel van Hoogstraaten píše totiž svým naivním způsobem a takřka jako mravnost kážící Reinecke Fuchs svému bratru Janovi, který se mu svěřil se svou touhou po cestování: „Člověk musí se naučiti prováděti všecko, co ví, a všemu, co vezme do ruky, rozuměti. A to si můžeš ve vlasti nejlépe k srdci vzíti; hleď se obeznámit jako v první škole se základními pravidly, abys potom ve vyšších školách byl schopen vyšších názorů. Nauč se nejprvé následovati bohaté přírody a napodobiti, co v ní jest. Nebe, země, moře, zvířectvo a dobří i zlí lidé slouží nám ke cvičení. Plochá pole, pahrbky, potoky a stromy dají práce dosti. Města, trhy, kostely a tisíceré poklady v přírodě volají k nám a praví: „Pojď ty, jenž toužíš po poučení, dívej se na nás a následuj nás. Najdeš ve vlasti tolik líbeznosti, tolik sladkosti a tolik důstojnosti, že, jakmile jich zakusíš, celý život krátkým shledáš, abys vše to náležitě vytvářil. A na těchto nejnepatrnějších předmětech možno se naučiti, jak upotřebiti všech oněch základních pravidel, která se odnášejí k nejnádhernějším věcem.“ V jádře není to mnoho jiného, nežli co dvě stě let později jiný, rovněž proti italianisujícímu směru se obracející malíř, výborný Georges Michel, svým stručnějším formulováním mínil: „Celui qui ne peut pas peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est qu'un maladroit.“ (Kdo nedovede celý svůj život namalovati na čtyrech mílích prostoru, je pouhý nešika.)

Vrátiv se do rodného města, věnoval se Rembrandt samostatně svému umění. To však neznamená, že by byl nevyhledával styků se soudruhy v umění. S Lievensem, o němž jsme se již zmínili a jenž byl o rok mladší a neobyčejně předčasně vyspělý, dokonce asi studoval z části společně.

Ale není pochyby, že také jiným lejdským malířům oněch dnů se neodcizoval. Dojista znal se s Jorisem van Schooten, který asi tou dobou namaloval některé ze svých zdařilých střeleckých obrazů a u něhož přítel Lievens jako chlapec chodil do učení. Rozhodně musil ctíti van Goyena, velikého pionýra van Goyena s tou skvostně volnou a přece tak jadrnou rukou, který snad poprvé a nejrozhodněji ze všech malířů sedmnáctého století vyjádřil dech atmosférické krajiny. Snad ještě potkával van Goyenova učitele, vynalézavého a bujarého Esajase van de Velde, který se nejspíše v posledních letech svého života zdržoval v Lejdě. Osobní styky mohl také navázati se znamenitým marinářem Janem Porcellisem, jenž r. 1632 poblíže Zoeterwonde u Lejdy zemřel; měl od něho, jemný zkoumatel umění, asi šest menších kusů. Porcellis, kterého Ampzing (1628) pojmenoval „největším malířem lodí“ a Hoogstraaten „největším Raffaelem marin,“ byl neobyčejně jemný umělec a vlastní zakladatel holandské malby moře. On to byl, jenž podle pěkného vypravování u Hoogstraatena měl hezký zápas s van Goyenem a Knipbergenem, v němž Porcellis dobyl ceny: bezděky myslíme si, že žák asi slyšel tuto historku v dílně Rembrandtově, kde Porcellis tak byl vážen a uctíván. — Ale rozhodně neušel Rembrandt vlivu Lejdské školy malířů zátiší, která se utvořila pod (ostatně také subtilně portrétujícím) Davidem Baillym a k níž jako jeho rozhodní žáci náleželi Harmen a Pieter Steenwyck a ve svazku snad volnějším malíř vanit Pieter Potter (otec Pavlův) a jeho mladší bratr v umění Jan Davidsz. de Heem, jenž byl ve věku Rembrandtově. U všech těchto malířů-spoluobčanů mohl zajisté nalézti popud k zahloubání se do viditelné přírody niternějšímu, než k jakému ho jeho více akademičtí učitelé mohli naváděti.

Co pak se týče první práce Rembrandtovy hned po jeho vyučení, nepodařilo se dodnes něco určitého zjistiti. Uvážíme-li však, že nejstarší jeho známé práce ukazují jednotlivé postavy, zasazené v zátiší, a jak teprve později vyvíjely se z toho pozvolna komposice o třech a více osobách, pak můžeme se domnívati, že jeho dílo těchto prvních let sestávalo především z pečlivých studií dle lidské postavy a ze zátiší: studií ovšem ještě ne-

smělých, které však mladému umělci daly spolehlivý základ, z něhož záhy mohl dáti vzrůsti umění již více psychologickému.

Jsme-li pak při pohledu na zachovaná díla z Rembrandtovy první doby příliš naplněni vzpomínkou na mocný účin jeho nejzralejšího umění, mohou v nás vyvolati toliko sklamání. Srovnáme-li je však s tím, co jiní v této době anebo v jeho věku vytvořili, chceme-li v nich viděti krok za krokem se rozvíjející snahy odhodlaného průbojníka, pak dovedeme je ceniti jako obdivuhodné již důkazy prohloubenosti po skutečné jejich hodnotě.

Nejranější letopočet, který nacházíme na dvou obrazech Rembrandtových, jest 1627. „Pavel ve vězení" ve Stuttgartě jest jeden z nich. Je to nanejvýš pečlivá práce; ale všecko jeví se ještě poněkud umělkovaným — přes velmi promyšlený, velmi naplněný výjev dojímá celé dílo poněkud suše, trochu střízlivě. Druhý obraz „Penězoměnec" v Berlíně, jest poněkud snad zatížené zobrazení rovněž jednotlivé figury v pohnutém rušném zátiší, tentokráte při světle svíčky; není lépe malováno, ale snad tepleji komponováno. Převládající prvek zátiší v těchto obrazech odkazuje k živějšímu styku s lejdskými malíři vanit. Mnohem živěji vycitujeme již ve „Filosofovi píšícím při svíčce" (u pí. Mayerové ve Vídni) Rembrandta v poupěti, kde vedle ohniskového soustředění výrazu nacházíme také již krásnou vázanost tonu, která i pikantně kontrastované světelné a stínové partie přece jen ukazuje v téže sféře.

V obrazech jednoho z pozdějších let vystupuje snaha po pohnutější komposici více figur. „Simsonovo zajetí" v museu císaře Bedřicha v Berlíně, třebaže hlavní figury nejsou příliš výrazné, ano v pohybu spíše poněkud divadelní, jest v mnohém ohledu již velmi zdatná práce. Mnohem však pronikavější jest rovněž 1628 datovaný malý noční kus „Zapření Petrovo" (u von der Heydta v Berlíně). Intimní vmyšlení se do přímo příšerně fantastického děje projevuje se docela apartní živostí v uspořádání. Nejsou to jen figury, jest to situace a jest to především osobitá sféra, kterou tu vidíme zobrazenu. Mnohem směleji proveden, ale jako komposice ještě těsně vedle stuttgartského Pavla stojící je silně vznosný, krásně, hluboce, teple a hebce malovaný „Pavel u psacího stolu" v Germanském

museu v Norimberce, jenž podle autority Bodeho přibližně do této doby se klade.

Pravděpodobně o rok později povstal jiný noční kus — mimořádné světelné účinky již teď ho zneklidňují — „Kristus v Emausích“ (u pí. Andréové). Je to nejdokonalejší obraz, který z této malířovy periody známe. Je to smělý hmat a vedle odvážnosti shledáváme se tu spolu s projevy nejjemnějšího uvážení. V tomto magickém obraze, jehož předmět měl později ještě tolikráte a vždy jinak a dojista s hlubším ještě citem zpracovati, proráží už zřetelně ono Rembrandtovi vlastní pathos lidsky familiárního. Co nejvíce ho při všem tom zabývá, je ono markantně psychologické, které především také v obličeji chce studovati. Napiaté překvapení u učeníka zpředu viděného prozrazuje již vzácnou znalost výrazu duševního pohnutí. Ale on studuje tento výraz také na jednotlivých hlavách. Maluje ve všelikém držení, v rozmanitém osvětlení a s různým výrazem obličej svého otce, své matky, snad svého bratra Gerrita a svého bratra Adriaana a především svůj. Na cizích modelech nemohl tak bezprostředně důvěrně slíditi po onom tajemném, o němž rysy tváře vypravují. Ale duševní pohnutí chce současně také vyjádřiti v prudkých gestech figurálních komposic. Celkem ustupuje ono, ještě poněkud zmatené, více zátiší odpovídající nazírání honbě po silné dramatičností. „Jidáš, jenž vrací třicet stříbrných“ (u barona Schichlera v Paříži) je vyslovený typus této snahy. Třebaže pak v tomto obraze leží něco nepopíratelně theatrálního, je přece jen beze vší pochyby netušeně silný a ve výraze pronikavý. A uvážíme-li, co opravdu nového podává, nebudeme se příliš diviti, že Constantin Huyghens mluví o něm ve svých podivuhodných, výše zmíněných zápiscích s tak naléhavou, ano rozčilenou zaujatostí. Na rozdíl od Lievense, jenž, jak Huyghens praví, jen o to se snaží, co je mocné a nádherné, vydává Rembrandtovi oněch dnů toto vysvědčení: „Když se zabéře do své práce, rád v menším obraze stěsnává a v malém prostoru vyvolává účinek, kterého bychom na největším plátně jiných marně hledali. Obraz zkroušeného Jidáše, přinášejícího knězi stříbrné, odměnu to za zradu na nevinném Pánu, uvádím jako příklad všech jeho děl. Nechť sem přijde celá Italie a všecko, co od nejdáv-

nějšího starověku krásného a obdivuhodného se zachovalo: to pouhé gesto zoufajícího Jidáše, nemluvě o tolika podivuhodných postavách tohoto jednoho plátna, Jidáše, který zuří, běduje, o odpuštění prosí a přece jeho neočekává, aneb aspoň toto očekávání ve své tváři neprojevuje, tu ohavnou tvář, ty servané vlasy, rozedraný oděv, ruce, jimiž lomí, do krve zaťaté pěstě, kolena náhle se prohýbající, celé tělo hroutící se s divokostí, která volá o slitování — tuto figuru postavím oproti každému uměleckému dílu všech století a chtěl bych znáti ty nevědomce, kteří myslí — již na jiném místě jsem proti tomu vystoupil — že za dnešní doby nedá se nic vykonati ani vysloviti, co by již nebylo vykonáno a vysloveno ve starověku. Neboť tvrdím, že žádný Protogenes, Apelles nebo Parrhasius nikdy nevymyslil, a ani, kdyby se na zem vrátil, vymysliti by nemohl, co všecko — a nemám slov, když to říkám — tento mladík, Holanďan, mlynář, holobrádek v jedné postavě snesl a vyjádřil. Bravo, Rembrandte! Méně to znamenalo, že Ilion a celá Asie byly dopraveny do Italie, nežli že největší sláva Řecka a Italie skrze Nizozemčana, který posud sotva vyšel ze zdí svého rodného města, přesazena byla sem do Nizozemí."

Původně latinsky psané poznámky Huyghensovy, z nichž toto překypující místo je vzato, mají v nejednom ohledu zvláštní zájem. Kdežto se klasický vzdělaný aristokrat na jiném místě ještě tomu diví a téměř hněvá, že holandský začátečník neuznává za nutné navštíviti Italii, uznává zde ať menším neb větším právem v neobmezené chvále, kterou vzdává Rembrandtovu Jidáši, že mladý malíř vlastním způsobem dovedl podati umění, které nemusilo ustupovati umění italskému. A to jest právě příznačné pro způsob, jakým Rembrandtovo umění od nositelů tehdejší holandské kultury bylo přijímáno. Byli překvapeni, ale dávali se unésti. Již záhy šel o něm veliký hlas. Utrechtský právník Arent van Buchel, jenž sbíral záznamy o umění, napsal 1628, jak mnoho se očekává od jistého lejdského mlynáře, ale dodal ještě tehdy, že ono hodnocení zdá se předčasným. Jen o několik let později datují Huyghensovy vývody, v nichž přijímá klasický předsudek a přece bez výhrady a bez míry dovede velebiti.

Teprve r. 1891 drem J. A. Worpem učiněný nález Huyghensova ru-

kopisu je památný také tím, že dal opět za pravdu vypravování Houbrakenovu, které připisuje mladému Rembrandtovi jistého pána z Haagu jako ochránce — třebaže celá historie šťastné cesty, kterou Houbraken k tomu připojuje, zůstává přece jen anekdoticky zbarvena. Huyghens osvědčil ostatně také potud vážný zájem pro Rembrandtovo umění, že dovedl později malíři opatřiti značné zakázky od prince Bedřicha Jindřicha. V roce 1632 maloval Rembrandt jeho staršího bratra Mauritse Huyghense (obraz v Hamburce).

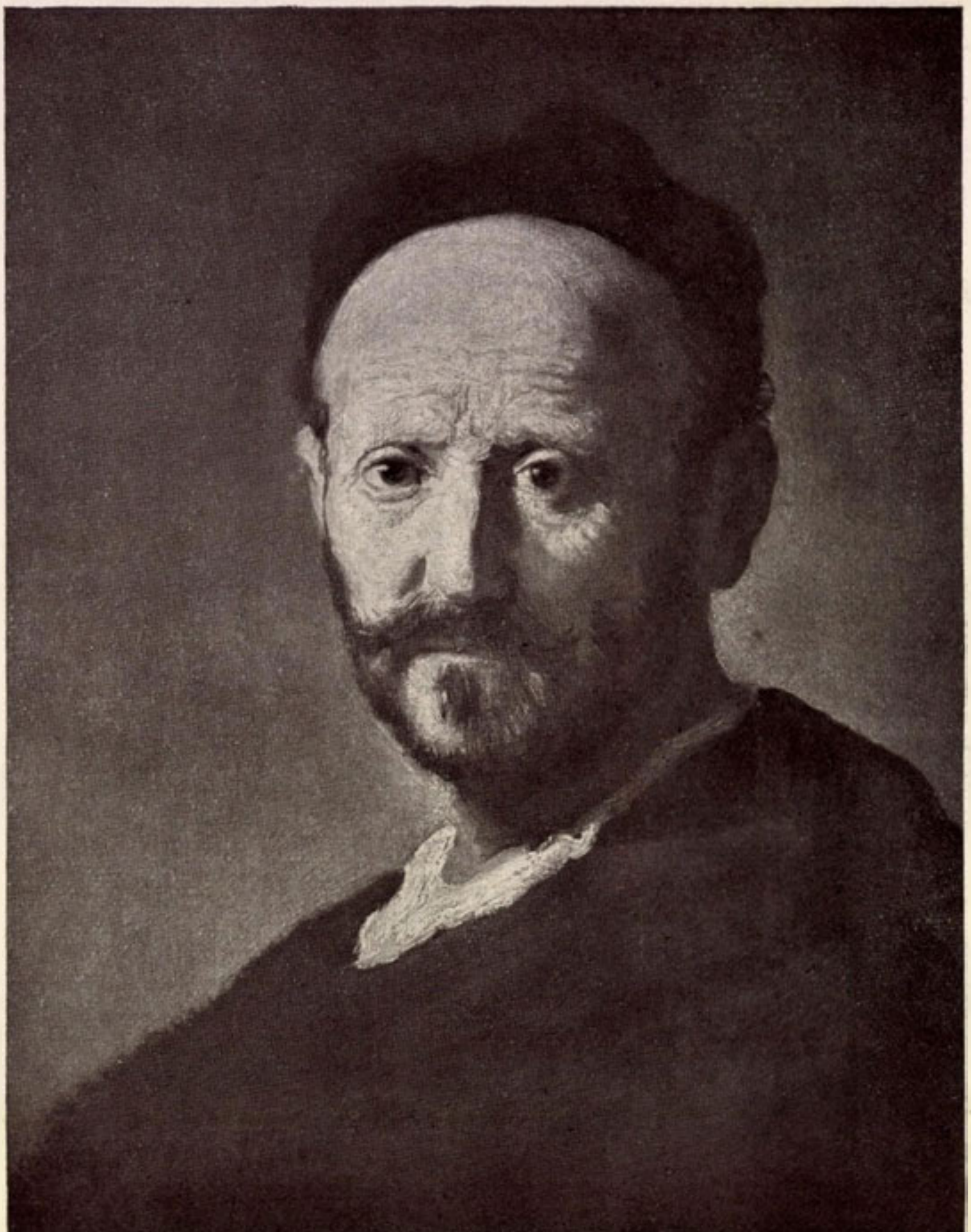
Velmi pěkný je také osobní dojem, který Huyghens o zjevu a počínání mladého Rembrandta a jeho přítele Lievense zaznamenal. „Oba" píše „jsou ještě bezvousí a pozorujeme-li postavu nebo tvář, spíše dětství než jinošství blízcí..." A dále: „Mohu ujistiti, že jsem takovou horlivost a takovou odevzdanost u žádné třídy lidí, u žádného povolání, u žádného věku neshledal. Kdežto opravdu „využívají času", je práce jedině jejich cílem a aby tomuto divu nic nescházelo, i nevinné zábavy mladistvého věku, poněvadž stojí čas, mají tak málo vábivého pro ně, jakoby byli starci, kteří všech těch dětinskostí již dříve se nabažili. Často jsem si přál, aby tito výteční mladíci v té neúnavné namáhavé práci, byť sebe větší pokrok přinášela, se mírnili a také na své útlé tělo ohled měli, které už teď pro jejich seďavý způsob života nevalně silné a statné jest."

Tak jak Huyghens ho kreslí, známe Rembrandtův mladý bezvousý obličej z oné doby z malé pochady v Kasselu, ale ještě určitěji z hlavy, skoro v životní velikosti (vlastní podobizna) v Mauritshuisu, jejíž duplikát chová se v Germanském museu v Norimberce. Podstatné rysy tohoto, z mnohých a rozmanitých pozdějších obrazů známého obličeje najdou se již na této měkce malované jinošské hlavě. Kolmo stojící vráska mezi dosti silným obočím, velmi horizontálně ležící a poněkud svraštěné oči, zavalitá a dvojitá špička nosu, kolmá prohloubenina pod nosem, přečnívající svrchní ret, hluboce zatažené ústní koutky, důlek v bradě, velmi masité ucho, kučeravý vlas, — tyto znaky měly později z části ještě nápadněji vystoupiti, ale jsou již všecky zde. Ještě teď mluví z hladkého obličeje jistá dětská nezkaženost a svěží něžnost: ale spočívá v něm již také něco

z oné pýchy, která svědčí o tichém, vysokém sebevědomí genia, jenž ví, že se v něm rodí svět.

Jeho vše vyšetřující, domácí, studiím oddaný způsob života přivedl ho záhy k poutavému, pronikavému a na alchymii hraničícímu leptu. Nejstarší desky datují se z r. 1628; ale obě tyto hlavy jeho matky jsou ve své prosté jistotě již tak dokonalé, že sotva možno považovati je za pouhé coup d'essai, takže asi předcházely jiné pokusy. Dlužno však za to míti, že jako leptař započal s jednotlivými hlavami a figurami, kdežto komposice následovaly. Třeba si všimnouti, že mezi jeho lepty této lejdské doby vyskytuje se několik malých obrazů s fantasticky oděnými žebráky nebo tuláky, kterých takto nelze mezi jeho malbami nalézti a které svědčí pro domněnku, že mladý umělec podlehl vlivu rytin Callotových (jež ovšem později byly v jeho držení), třebaže tu kresebná manýra Rembrandtova hned je zcela osobitá. Neboť to, co u Callotových vagabundů je pouze kresebné, je v těchto prvních Rembrandtových listech prohloubeno vrozeným soucitem pro vyděděnce, který měl se státi tak vynikajícím prvkem jeho práce. Zdali tenkrát ještě v Lejdě viděti bylo mnoho takových, kteří ve svých dětských letech a za svízelů obležení odsouzeni byli k chřadnutí a strádání? Není to nemožné, dojista však hostilo město již ode dávna všelijakou chátru, která přilákána sem byla bohatými podporami hojných klášterů, chudině poskytovanými. Nescházelo však také nuzáků, více soustrasti hodných. Již tovární průmysl šestnáctého století provinil se vykořisťováním dělníka toho způsobu, jaký se mu dnes ještě obecněji vytýká.

Opětovné vzepření utiskovaných ale neprospělo a třebaže bohatí tkalci byli po obležení princem Vilémem z lejdské rady odstraněni, nepřinesl tento úbytek jejich moci valného zlepšení. Ustavičně vzrůstal za trvalých zlořádů počet zahalečů. A tak bylo bohaté město plno žebráků, kteří znepokojovali celé okolí. Je pak vysvětlitelno, že se s těmito malebnými potulovači v Rembrandtově lejdské době setkáváme tak často a později již nikoli — ačkoliv ve svém „Stozlatovém listě“ v davu nemocných a neduživých, kteří se Kristu blíží, dovedl zobraziti celý průvod



3. REMBRANDTŮV OTEC. — KOL. 1631.
KASSEL, GALERIE.

lidské bídy, k němuž geusové oněch leptů tvořili jakési dokumentární předběžné studium.

Současně s řadou takových žebráků povstává několik studií výrazu, které konal dle sebe sama v zrcadle. Studuje svůj obličej, jak hledí dobromyslně, čtverácký, slídivě, zamračeně, hrozivě, plačtivě, slouchavě, zamyšleně, smavě nebo zděšeně a jest viděti, jak ve všech těchto obličejích, třebaže někdy svou úmyslností upomínají na grimasy, o to se snaží, aby žádaného výrazu nejjednoduššími prostředky co nejtrefněji docílil.

V témže roce 1630, kdy povstala žebrácká serie a výrazové samostudie, raduje tři malé, ale bohatě komponované výjevy z Ježíšova mládí, které vespolek tvoří vrcholný bod vysokého umění jeho mládí.

Na prvním, obřízce, na němž leptací lázeň zbožného umělce nebyla tak poslušna jako ostře opisující jehla, poutá figurami bohatý děj svojí — řekli bychom — význačně rhytmickou soustředěností. Na druhém, rovněž ještě ne dokonale leptaném listě máme výjev v chrámě, kde umístěn je jako repoussoir v rohu kus takového zchromlého žebráka, jak je Rembrandt v této době rád kreslil: zde především zasluhuje povšimnutí bohatý pocit prostoru, s jakým zobrazen je mohutný vnitřek chrámu. Třetí, právě tak nedokonale leptaný, jenž předvádí Ježíše mezi zákonníky, překvapuje novostí, volností své mise-en-scène a výmluvným vpadáním světla, jehož docíleno krajně skrovnými prostředky. Vesměs liší se tyto malé lepty, které vydávají svědectví o bezpříkladně intimním vmyšlení se do děje, téměř ode všeho, co měděryjectví do té doby stvořilo, teplotou hravé nápovědi, kterou dosahuje se zejména onoho mysticky životného, jež i při bohatosti tonu Rembrandtovy propracované olejomalby sotva dalo se vyjádřiti tak, jako jeho citlivou jehlou.

Je však pravděpodobno, že duchaplně pohyblivý karakter leptu, kterým mladý malíř zde tak uměl lichvařiti, svedl jej také při vázanějším malování již tehdy k volnějšímu, živějšímu přednesu. Z roku 1630 datovaná mužská hlava v Kasselu je traktována hebčím, řekli bychom téměř duchaplně vibrujícím způsobem, který upomíná na ono spolu trhané i lichotné

jež je dobře radované linii vlastní. Zdá se, jakoby štětec, jenž ty pikantní linie nahodil, dospíval ke dřevu nějakým chvějícím se ätherem. A třebaže ani ve svých psychologicky se prohlubujících komposicích, ani ve svých na zakázku pracovaných podobiznách, které nyní brzy následovaly a svým požadavkem správné karakteristiky nutily k přísnější kázni, zatím ještě nepodržuje ohebnou manýru této fantastické hlavy, možno přece právě v těchto volných portrétových studiích znamenati rozhodný postup do šířky. Jemnomalba se odkládá a hlava v životní velikosti slaví svůj vjezd do Rembrandtova díla.

Možno za to míti, že se tu uplatňoval jistý vliv jeho soudruha Lievense, jenž dle Huyghensova svědectví předčil zahloubanějšího a živěji cítícího Rembrandta „velkolepostí invence a jistou brutalitou námětů a figur“. Dojista nedá se popříti, že ve studijních portrétech z let 1630—31 daří se mu ve snaze po silnějším způsobu malování. K některým z nejlepších hlav z té doby mocného růstu budiž ještě zvláště poukázáno.

Ve výraze velmi prohloubená hlava jeho otce s čepičkou, v životní téměř velikosti, která náleží dru Brediovi, je prostěji a mohutněji viděna než dle ní malované menší hlavy. Ale studie hlavy jeho matky v životní velikosti, která povstala sotva později a nachází se u Arthura Sandersona, překvapuje neobyčejně. Zde viděti velikého mistra při práci. Hmatem, procítěním a traktováním dostupuje mistr výše velkoleposti. Ale jakou látku skýtala mu hlava jeho matky! Říká se, že genius mívá jiskru většinou po své matce a věru, tato majestátní sfinx musí asi býti matkou muže, který měl život chápati s takové výše.

Jiný a hlavě jeho matky, o několik let dříve vzniklé, ještě zpříznělější jest obraz rovněž ve sbírce dra Bredia, jenž ačkoliv v držení, skvostech a pohledu nejeví již tak rozšafný hmat, přece prozrazuje neobyčejnou důstojnost, jest studie dle jeho matky, která na Windsorském zámku sluje Countess of Desmond, jakoby chtěli aristokratičnost této tváře vysvětliti šlechtickou urozeností. Je to skvostně malovaná hlava, jejíž přísnost tlumena jest jistým bohatým kouzlem tonu.

V podobizně muže, náležející F. Fleischmannovi v Londýně a 1631

datované, která na Rembrandtovských výstavách v Amsterodamu a v Londýně pozornost upoutala a tam jakožto Rembrandtův otec označena byla — což však nezní pravděpodobně, poněvadž v dubnu 1630 zemřel — mohli bychom spatřovati téměř celého, úplně vyvinutého Rembrandta, jenž zcela jest si vědom svého cíle a své síly. Není pochyby, že se malíř v této amateurské podobizně, kde mohl si volněji vésti než v obrazech na zakázku, o hodný kus, ano o léta předstihl. V tomto díle muže teprve pětadvacetiletého cítiti je lví spár, viděti je muže, jenž ačkoliv má „Anatomickou přednášku“ ještě před sebou, již v sobě tuší „Noční hlídku“. Pozoruhodná volnou, prostou a jistou malbou je také hlava muže v Kasselu, bez pochyby dle jeho nejstaršího bratra Gerrita. Bezprostředního sledu mezi viděním a provedením je tu obzvláště dosaženo. Pravděpodobně seděl tentýž bratr, jejž bychom také hledali ve fantasticky vyzdobeném poprsí muže u pí. Mayové v Bruselu, modelem k Josefovi na veliké Svaté rodině (1631, Mnichov); obrazu to, jenž jest jistě pamětihodný jakožto pokus, provésti také komposici v životní velikosti a ve volnější, smělejší malbě. Ale to ještě přesahovalo jeho síly. Zabarvení je místy pestré, ruka těžká. A třebaže jest v tomto promyšleném obraze celé sestavení dobře odváženo a pozorné prohlížení dítka Josefem, Mariino ke kojenci přímo lnoucí držení, způsob, jakým objímá celujíc nahé nožky dítěte a především pokojné spaní sladké dětské hlavičky krásně vyjádřeno, není přece tento veliký kus daleko tak vyplněn, jako různé malé, dříve již malované obrazy a neradi postrádáme tu onu v pravdě náboženskou poesii, kterou přece Rembrandt později často ještě týž námět prolnul.

Více posvěcení spočívá dojista na obraze „Simeon v chrámě“ (1631 Mauritshuis), provedeném asi v téže době v menším rozměru. Nacházíme tu šťastný soujem mnohého, co malíře i leptaře již zaměstnávalo a co se týče subtilního prolnutí, může platiti za mistrovské dílo, třebaže mistr sám později daleko je předstihl. Sestavení je spolu směle i jemně odváženo; možno je dokonce nazvati velkolepým, aniž by to bylo na újmu něžnosti. Fantastická architektura provází slavnostně pathetickou hlavní skupinu, z níž s malou příměsí theatrálnosti vyzařuje tichá důstojnost. A množství

velikých i malých figur dalšího okolí pojí se toliko ve skvělejším soustředění k posvátnému ději v mohutném chrámě.

Takové malby musily od několika let rychle šířiti slávu mladého, všeho se odvažujícího mistra. Od r. 1628 měl, pokud víme, aspoň jednoho významného žáka: Gerarda Dou. Snad byl také Willem de Poorter již v této lejdské době, ne-li žákem jeho, aspoň učeníkem. Pravděpodobně pracoval také jistý Isaac de Jouderville tehdy pod ním. Leptař Joris van Vliet ryl, jak se domníváme, pod vedením mistrovým dle jeho obrazů. A patrně byly takovéto, od něho a také od de Balliu dle Rembrandtových komposic pracované reprodukce velmi hledaným zbožím. Jen v roce 1631 objevil se jich jistý počet u známých obchodníků, jako byli Clement de Jonghe, Dancker Danckerts, Cornelis Danckerts a Hugo Allardt, vesměs v Amsterodamě, a dokonce u pařížského vydavatele Ciartresa. Ale nad to ještě počaly docházeti z Amsterodamu zakázky na podobizny. Doba dozrávala pro mladého, své síly si vědomého umělce, aby si volil širší dráhu.

K tomu můžeme jeho nejstaršího životopisce Orlerse dále citovati. „Zatím, co jeho umění a práce“ píše „měšťanům a obyvatelům amsterodamským na výsost se zamlouvaly a vítány byly, a poněvadž častokráte byl žádán, aby tam konterfeje neb jiné kusy dělal, proto za dobré uznal z Lejdy do Amsterodamu přesídliti...“ Tehdejší Amsterodam byl opravdu vhodným místem, aby mladého ohnivého umělce, jenž chtěl celý život obsáhnouti, vší silou vábil.

Byla-li Lejda městem průmyslu a učenosti, byl Amsterdam střediskem pestrého obchodu světového. Hemžilo se tam cizími kupci v mnohobarevných krojích. Malý lept z oněch dnů, představující paradujícího starého Peršana v bohatě zdobeném oděvu, jiný lept soldateskního Poláka a třetí, zobrazující rovněž exoticky vyšňořeného t. zv. mastičkáře, podávají dojem oněch malebných cizinců, s jakými možno bylo v Amsterodamu denně se setkávati. Také skvostný obraz starce v širokém sametovém plášti má něco exotického, právě jako pěkná komposice prodavače jedů na myši představuje oživený genre tehdejšího lidového života. Každého dne poskytovalo bohaté město něco nového. Rembrandtova

odvaha musila se tam posíliti, jeho obzor rozšířiti — pro fantasii jeho bylo potravy nazbyt.

Když na počátku Učebných let Viléma Meistra hrdina poučován je přítelem Wernerem o krásné úloze obchodu — jak on učí životu lépe rozuměti, probouzí a bystří ducha — končí Goethův mladý obchodník své unášející líčení touto krásnou větou: „A pro tebe, jenž na lidských záležitostech tak srdečnou účast máš, jaké to bude divadlo, až uvidíš, jak před tvýma očima udílí se lidem ono štěstí, které provází smělé podniky! Co je rozkošnějšího, než obraz lodi, která po šťastné plavbě opět přistává, která s bohatou kořistí časně se vrací! Nejen příbuzný, známý, účastník, ale i každý cizí divák je unešen, vida tu radost, s jakou dosud vězněný lodník skáče na zem, dříve ještě než jeho koráb se jí dotkl, volným se cítí a to, co falešné vodě odňal, věrné zemi svěřiti může. Nejenom v číslech, příteli, objevuje se nám zisk, štěstěna je bohyní živoucích lidí, a abychom její přízně opravdu pocítili, musíme žíti a lidi viděti, kteří se velmi horlivě pachtí a velmi smyslně užívají.“

Šestadvacetiletý, do světového města putující Rembrandt znal a procítil podobné pocity, o tom můžeme býti přesvědčeni. Jeho malý lept v Herckmannově „Chvále mořské plavby“ z druhého roku jeho pobytu v Amsterodamě dostatečně o tom svědčí. I tak domácky založený karakter, jaký měl hlubokomyslný lejdský umělec, musil podlehnouti dojmu velkorysého rázu mohutného města, které tak štědře poskytovalo vše, co mohlo okouzliti jeho siláckou, fantasie plnou přirozenost. Poněkud romaneskní vlastní podobizna (lept) z r. 1631 ukazuje nám ho sice jako všude jako pátravce, ale v onu dobu méně jako myslitele a skoro jako dobyvatele. Jak mohlo býti jinak při vysokomyslném, své geniálnosti si vědomém mladém muži, na něhož se štěstí tak přívětivě smálo!

Mladý Rembrandt náležel tam, kde tepna žití bila nejprudčeji, a ve městě, kde chtěl se usaditi, bila aorta celé kvetoucí republiky. Byl to stát panujících kupců ve státě, ale vládcové města byli vládci země. Bylo-li třeba, vzepřeli se směle moci místodržitelově, aby ji v tak mnohém ohledu pokořili.

Jestliže však amsterodamští starostové dávali moc svou ve vládě země silně pociťovati, vedeni byli především zájmy obchodu. Politika jejich byla politika obchodní. Amsterodamem podnícené války byly války obchodní. Smlouvy, o které vládcové města usilovali, byly smlouvy obchodní. Jako o století dříve v Benátsku, spočívala také jejich kultura na zájmech obchodních. Amsterodam byl veliké obchodní město sedmnáctého století par excellence.

Byl do té míry střediskem mezinárodního obchodu, že v jeho přístavech, jak už Guicciardini svědčí, někdy na „pět set velikých lodí ze všech zemí přistávalo".

Od té doby, co Antverpští uprchlíci, mezi nimiž byli mužové ducha vynikajícího, a také inteligentní a zkušení portugalští a španělští židé přišli oživiti smělou již podnikavost, objímal amsterodamský obchod téměř celý svět. Het Y podobal se lesu stožárů. „Všecko bohatství východu", tak asi smýšleli vrstevníci, „leželo nahromaděno v Amsterodamu k použití pro celý svět".

Zejména platilo město za obrovské stanoviště obilního obchodu pro Anglii, Francii, Španělsko, Italii. Jmenovali je „obilní sýpkou Evropy". V roce 1601 vyjelo za tři dni více než osm set lodí za obilím do Východního moře.

Také dříví leželo tu ve velikém množství ve skladištích. Bylo přiváženo rovněž z Východního moře, více ještě z Norvéžska. Ale „nejen v podobě prken a trámů", praví Burgmann, ale také v podobě mořských hradů, štíhlých galeon a silných nákladních lodí opouštělo norvéžské dříví přístav amsterodamský".

Vedle tohoto velmi starého obchodu ve Východním moři, na norvéžském pobřeží a v Archangelsku kvetl také obchod s německými přístavy v Severním moři, v Dánsku, Anglii, Francii, v nepřátelském Španělsku a na Středozemním moři. A Středozemní moře neznamenalo od nějaké doby jen Janov, Neapol a Benátky, ale také Levante, to jest „břehy Egypta, Syrie, Caramenie, Anatolie, Řecka, Morey, ostrova Cypru a všech ostrovů Archipelu až Xanthos v to počítaje". K tomu přistoupila však

ještě především dalná plavba do Východní a Západní Indie, Japanu, Persie, Přední Indie. Obchod pyšné Východoindické společnosti byl sám takového rozsahu, že, jak se pravilo, dvanáct set dělníků nacházelo v Amsterodamě pravidelně práci při stavbě a vyzbrojení jejich lodí, kdežto na jatkách Společnosti poráženo a nasolováno ročně tisíc volů, jichž měla pro svou indickou plavbu potřebí.

„Je-li radostí viděti, psal Descartes v oněch dnech, jak rostou plody našich zahrad, myslíte snad, že není rovněž radostí viděti, jak sem přicházejí lodi přinášející nám v hojnosti vše, co poskytuje Indie a co je vzácného v Evropě? Kterou jinou zemi možno by bylo nalézti, kde by všecky příjemnosti života a všecky kýžené vzácnosti tak snadno byly k nalezení, jako zde?“ Pátrání po novém, cizím, skvostném a vzácném, což samo sebou jest hlavním živlem tohoto všeho se odvažujícího obchodního ducha, musilo drážditi neúnavně hledající mysl umělcovu.

Co se týče skvostných látek, které především mohly těšiti nádherymilovné oko umělcovo, sotva můžeme si některé mysliti, jež by nebyly v Amsterodamě do- a vyváženy bývaly. Byly tu atlasové a jiné hedbávné látky, brokát, zlaté a stříbrné výšivky, pestré koberce, mramor, červené korále, perly, démanty a jiné drahokamy, benátské, brabantské a vlámské krajky, vzácná sukna, damašek, samet, plyš, muselín, batist, křišťál, benátské sklo, kožešiny, juchta, japonské lakové práce, čínský a jiný porculán, vše v hojném výběru. Poklady, nad nimiž se náruživému sběrateli, jako byl Rembrandt, mohly sbíhati sliny.

O kráse tehdejšího města samého můžeme si učiniti představu, uvážíme-li, že Amsterodam přes dlouholeté soustavně prováděné hyzdění městského obrazu ještě dnes je městem, které co do velkolepě intimního rázu nemá sobě rovně.

Ptáme-li se po malířích, které Amsterodam hostil, když se tam Rembrandt nadobro usadil: jeho učitel Lastman již postonával, kdežto duchem jemu zpřízněný Jan Pynas právě zemřel. Ne bezvýznamný byl Claes Cornelizs. Moeyaert, jenž byl také Italii navštívil, podobizny, historické a genrové obrazy maloval a později nemohl uniknouti vlivu svého mladšího sou-

druha v umění. Nejnadanější z malířů, kteří v sedmnáctém století měli býti slávou amsterodamské školy, ještě nepůsobili. Ale meškalo jich tam již několik takových, jichž význam nesmí se podceňovati.

Ostrý Averhamp a jemu duchem spřízněný Arent Arentz. Cabel malovali tam své jasné zimní obrazy. Gillis d'Hondecoeter pracoval ještě na svých čisťoučkých a podrobných krajinkách. Možno se domnívati, že Rembrandtem uctívaný Hercules Seghers ještě tam svoje pyšné koncepce ryl a maloval, že neobyčejný, tehdy ovšem ještě malířstvím se nezabývající Pieter Stalpert ještě tam žil a Aert van der Neer snad již tam bydlel.

Z malířů marin mohl Amsterodam — Simon de Vlieger teprve později se dostavil — na Abrahama de Verwer, Claese Claezs. Wou a na Porcellisova švagra Hendrika van d'Anthouissen ukázati. Co do genristů, tu zajisté geniální Adriaen Brouwer meškal dojista nějaký čas v městě, kde na něho jistě ještě vzpomínali. Pieter Quast pracoval tam ve svém směru. Pieter Codde podával svoje výjevy ze společnosti, které jeho žák Willem Cornelizs Duyster ještě překonal. Jeho švagrem byl rázovitý a zasloužilý Symon Kick. Mnohostranný Pieter Potter, kterého jsme jmenovali již mezi lejdskými malíři vanitat, právě do Amsterodamu zavítal.

Zejména však pro portrétisty byl Amsterodam vyvoleným místem. Město bylo bohaté dobročinnými ústavy, jichž představení stáli o to, býti zvěčněnu. V žádném městě nehráli střelci takovou úlohu a rádi dávali se pro své střelnice nanésti na plátno. Ale kromě toho chtěli také bohatí světovládní kupci sami, kteří, ač v denním životě milovali prostý sloh, přece jen cenili representaci a jistému měkčímu luxu se nevzpírali, viděti svou podobiznu pro sebe a své malovánu.

Van der Helst byl tou dobou ještě zaneprázdněn tím, že se svému řemeslu, které později tak výborně ovládal, zatím důkladně učil. Slavený podobiznář byl zkušený Nikolaes Eliasz. Pickenoy, malíř četných regentských a střeleckých obrazů. Thomas de Keyser měl ještě plnější silnější hmat. Svými stejně rozšafnými jako šťavnatými portréty patří k nejzdatnějším malířům sedmnáctého století. Jeho umění bylo to především, za nímž měl se Rembrandt jako portrétista v prvních letech bráti.



5. REMBRANDTOVA CHOŤ SASKIA. — 1633.
DRÁŽĎANY, GALERIE.

Na základě ne zcela spolehlivé autority Houbrakenovy má se za to, že náš mistr, přišed do Amsterodamu, najal si „nákladní dům na Blumgraftu“. Tam však asi měl jen svou malířskou dílnu, neboť vskutku přistěhoval se k malíři a uměleckému obchodníku Hendricku van Uylenburchovi, tehdy asi pětačtyřicetiletému, s nímž byl ve spojení již z Lejdy. Znám je úpis Uylenburchův ve prospěch Rembrandtův na 1000 zlatých. Je datován od 20. června 1631 a uvádí Rembrandta jakožto ještě „v Lejdě bydlícího“. Nemůže to býti dlouho potom, co se opravdu do Amsterodamu odstěhoval. „Anatomie“ byla začata v únoru 1632 a přece musil malíř pro tuto složitou práci jistě bydleti ve městě. Dne 26. července 1632 určitě „ložíroval“ — a tomu třeba rozuměti jako: doma bydlil — Rembrandt „v domě mistra Heyndricka Uylenburcha, malíře, na Breestraetě u stavidla sv. Antonína“, tedy nedaleko od místa, kde si o sedm let později zakoupil vlastní dům.

Jak si máme to bydlení mysliti, zůstává nejistým. Bode soudí, že měl vlastní domácnost a že mu ji vedla mladší sestra Lysbetta. A to hlavně z důvodu, že v této první amsterodamské době vyskytuje se v Rembrandtově díle často mladé plavovlasé děvče, které má jistou podobnost s rysy malířovými. Pořekadlo často zvláště o mladších malířích platící, že chacun fait son portrait, při tom nepřipouští a pozoruhodnou okolnost, že mezi malovanými obrazy tohoto děvčete jsou některé, v nichž zase pozorovati je podobnost s rysy jeho pozdější paní, vlastní to sestřenice domácího pána, takže tu možná běží o jinou dívku z rodiny Uylenburchovy, Bode nebéře v úvahu. Ostatně bychom podle obrazu této dívky, který náleží knížeti Lichtensteinovi, nesoudili u ní r. 1632 na vyšší věk než na šestnácte let: pečliví rodiče však nedávají synům, kteří se teprve staví na vlastní nohy, za podporu sestry tohoto věku. Nechť však tato půvabná dívka, první to mladá ženská bytost, kterou vyzdobil jemnými perlami, klenoty, vyšíváním, krajkami a zlatými řetízky, byla jeho sestrou neb ne, tolik jest jisto, že dle tohoto oblíbeného modelu maloval zcela zvláštní věci. Mladistvá ryzost byla pastvou jeho očím, kterou zažíval s ušlechtilou plachostí. Krásně maloval její sametové oči, její jemně

zvlněná ústa, ale zejména plavý vlas, z čistého čela něžně vyrůstající. Cítíme v těchto poprsích slunný rozkvět dítěte, zatím co hlásí se již plnější zralost mladé ženy.

Dobrý příklad jeho objednaných podobizen z této přechodní doby, které samy sebou stojí poněkud za oněmi poprsími, je portrét švarně vyzdobeného Nikolaese Rutse (J. Pierpont Morgan). Je to frappantní podobizna, která, aniž by při delším nazírání odhalovala větší hloubku, jeví skoro svévolnou zručnost v pečlivém provedení. Práci, kde recept méně je znatelný, podává současná malba z petrohradské Eremitáže, muž s pérem v ruce, v němž Waagen neprávem viděl krasopisce Coppenola. Je chutný v barvě a hmatavější v modelu než většina jeho portrétů této doby. Partie kolem knihy, poněkud hrbolovité ruce, krejzlík — to vše je skvostné, volně a z plného malováno a ztěží možno si pro umělce představiti dokonalejší práci, aby se jí v Amsterodamě uvedl jako portrétista.

Neméně poutavý je však také portrét Maertena Lootena z následujícího roku, náležející plukovníku Holfordovi. Ve způsobě malby objevují se nové finesy, ale zůstává přece za nimi, zdrženlivý. Kdyby byl Rembrandt v šestadvaceti letech zemřel, neměli bychom od velkého divotvorce téměř nic. Směli bychom však vzpomínati na něho jako na jednoho z nejušlechtilejších holandských portrétistů a to pro takové portréty, jako tento. V témže duchu a zvláště dokonalá je devětatřicetiletá žena ve sbírce Hage v Nivaa v Dánsku, rovněž z r. 1632, která vypadá jakoby byla malována niternějším a hlouběji vzdělaným de Keyserem. A velmi charakteristická ukázka tohoto druhu je onen tak plynule a zálibně uhnětený krasopisec Coppenol v Kasselu. Zřídka kdy bylo tak nyjícím přednesem tolik životní síly vyjádřeno.

Všechny tyto vlastnosti: sametovou jadrnost, jemnocitnou karakteristiku a přímo elegantní tonový doprovod, vkusné přitlumení a svítivé projevení shrnul téhož roku v dramatisovaný soujemný portrét osmi kolem mrtvoly seskupených doktorů — v „Anatomii“ profesora Tulpa v Mauritshuisu. Spoléhaje na hlubším studiu, na širším citovém zvlnění a řídkém pochopení pozvedl tu náhle stávající tradici, která byla mnoho pozoru-

hodného a málo krásného vydala, k něčemu neobyčejnému, aby z úlohy zneklidňující sestavil obraz, působící dojmem a přes všecky nedostatky souladný. Jakož zde prostá podívaná na několik anatomů, zaměstnaných pitváním mrtvoly, přebásněna jest ve slavnostní a poutavou událost, můžeme v tom spatřovati jen základní rys samého umění Rembrandtova, které ve své podstatě nikdy nic jiného nečinilo, nežli že všednost pro ostatní bezvýznamnou nořilo v oblast tajemného a pozvedalo ji slavně na zjev vyššího řádu.

Asi kolem 1632 a 33 zabýval se Rembrandt v leptu i malbě také více mythologickými předměty. „Diana v lázni“ nazývá se rytá i malovaná nudita, která datuje již r. 1631 a ve skutečnosti nepodává o mnoho více nežli studii silně vypracovaných forem ženské postavy, v nenuceném držení posující. Snad byly obrazy z Ovidia, které pro amsterodamského radního maloval na stěnu, také z této doby. „Danae a Jupiter“ sluje lept z téhož roku 1631, „Minerva“, „Andromeda na skále“, „Únos Proserpiny“ a „Únos Evropy“ jsou výjevy, které dále maluje. Pozoruhodné jest, jak neanticky prudké pohnutí mysli vkládá do takových zavitých komposic, jako jsou tyto dvě poslední. A neméně pozoruhodno, jak tyto kusy také uměle jsou provedeny a v dolních částech ciselovány, jakoby malíř hýřil právě ve zjemnělé nádhernosti. V pozadích počíná již prorážeti jeho osobité pojetí dramatické krajiny. Co se týče obrázku Andromedina (Mauritshuis, majetek dra Bredia), tu snad nikdy malíř hebkým hnětením živoucího barevného emailu nedocílil jemnější zrnitosti tonu, nežli Rembrandt v tomto malém klenotu, v němž asi smíme se obdivovati nejryzejšímu kusu nahoty, který ve svém mládí stvořil.

Ale zakázky podobizen především ho zabírají. Jenom z roku, kdy povstala „Anatomie“, zůstalo nám ještě zachováno asi dvacet objednaných portrétů a kolik se jich snad ještě ztratilo! Jsou to mužové a ženy, někdy oba na témže plátně, jednou také muž v celé postavě se synáčkem, rovněž žena s dcerkou, malováno jako pendanty. Skoro všichni podáni jsou v držení poněkud representativním, na diváka pronikavým pohledem patříce. Někdy jsou posuňky tak živé, že bychom mohli mluviti o něčem

neklidném, kdyby celková rovnováha nebyla přece jen dokonale zachována. O silných, tak zvaných rembrandtovských efektech není nyní mnoho řeči. Malba je stejnoměrná. Figury dýchají v jasném světle. Stojí zřetelně na něm, řekli bychom. Krajkovým límcům a krejzlíkům, pláštům, kabátcům, šatům a bílým čepcům hoví se všemožně. Jsou mezi těmito obrazy takové, které by před půvabem van Dyckovým sotva ustoupily. Co Nicolaes Eliasz., de Keyser, Sandvoort, Moreelse udělali, v tom odhodlaně pokračováno — ale Rembrandt přemohl své holandské předchůdce vesměs jejich vlastními zbraněmi. Jejich zkušené portrétní umění bylo jím k něčemu mistrovštějšímu a pronikavějšímu pozvednuto.

Chceme jen některé příklady blíže označiti. Portrét básníka-kováře Jana Harmenszkrula v Kasselu snaží se o větší individualisaci, ale podává něco méně dokonalého než hlavy „Anatomie". Margareta van Bilderbeecq ve Frankfurtě je příkladem nekonečně svobodnější, lehčí, plynulejší malby. Ale v tomto zdravém kontrfeji prozrazuje se spíše plnokrevný a vyrovnaný malíř, nežli jedinečný slídič lidí. Portrét „Mladého muže" v National Gallery v Dublíně, s tázavýma očima v indolentním obličeji má psychologii rozhodně pikantnější a to ještě při neméně chutné malbě. „Portrét mladého muže, jenž povstává ze sedadla" u hrab. Pourtalèsa v Paříži, upomíná zase speciálně na zjemnělého de Keysera. Leží něco afektovaného v této dandyovské hlavě a pohyb je téměř příliš momentánní, ale podání je přece nápadně dokonalé a příjemné. Domnělý pendant u lorda Leconsfielda má větší hloubku a obdivuhodnou ušlechtilost! Nádherně chladně zírá na nás mladá paní z těchto en face očí. Celek je vyzývavě svůdný. Manželka van Maarten Daeyova (u bar. Gustava Rotschilda v Paříži) jde v tom ohledu skoro ještě dále. V celé postavě malovaná krásná paní má zdrženlivou gracii, která při větší snad hloubce vyrovná se gracii van Dyckově. Znamenité pověsti těší se portrét „Loďaře a jeho ženy" v Buckinghamském paláci a dojista není zobrazení konvencionální. Ale i zde je pohyb téměř příliš náhlý. Zůstává něco genrovitého na tomto výborném obraze, kde hlava mužova je málo ztravitelna a na hranici maskovitého, naproti tomu hlava oblé, úslužné ženy má osobitě dobromyslný výraz.



6. SNĚTÍ S KŘÍŽE. — 1634.
PETROHRAD, EREMITÁŽ.

Třiaosmdesátiletá „Stará paní“ v National Gallery s jemně klenutým, mnohozaživším, trpělivým obličejem může konečně platiti za jeden z nejkrásnějších a nejmluvnějších portrétů oné periody. Lept arminianského faráře Jana Uytenbogaerta, zářící důstojností, klidupiný lept-portrét židovského doktora Menasse ben Israël a skvostná malá rytina „Zamyšlený mladý muž“ sotva mohou býti považovány za práce na zakázku.

V tom všem běží, zdá se, mnohem méně o nějaké podrobování se jakémukoli modnímu předpisu, jako spíše o vyhledávání zvláštních nesnází, o přísný cvik a sebekázeň, o trpělivé probadání všech obtíží malby. Svůj vlastní rozplývavý, na manýru hraničící způsob chtěl beze vší pochyby přemoci. Vstupuje před svůj model s respektem, nenadýmá se, aby přírodu přetrumfl, ale vidíme, jak v prostodušné oddanosti chrání se všeho paradování. Jenom na podkladě takového pokorného nazírání může se hlubší psychologické tlumočení vyvinouti. Možno za to míti, že Rembrandt v této široké řadě velmi positivních portrétů přece jen málo tak magického podal, jak to některá díla jeho lejdské doby již zvěstovala; jisto jest, že jeho pozdější zázračný rozvoj sotva by se dal mysliti bez tohoto zápasu s tolika úlohami, bez této periody stálého věcného, zcelujícího studia.

Vedle všech těchto, na zakázku malovaných portrétů, povstal kromě mythologických kusů, které jsme již jmenovali, také jistý počet náboženských námětů v menším formátě. „Milosrdným Samaritánem“ ve Wallace-Museum v Londýně, který v zrcadlovém odraze, málo pozměněn a oživenější také byl ryt, možno za spolupráce žáků a dojista méně harmonicky — touto poutavou malou malbou, která již tak vyniká nade vše vnější na odiv stavení, jest řada jeho četných nádherných podání tohoto podobenství šťastným způsobem zahájena. „Lodička Petrova“ u lorda Clintona Hopea, již od Houbrakena pro svou podrobnost chválená, není snad nejkrásnější ze subtilních obrazů tohoto druhu. Oba „Filosofové“ z Louvru mají mnohem niternější obsah a jeví se jako prohloubenější a jemnější pokračování apoštolů z jeho nejrannější doby. Podivné jest, že tyto čisťoučké obrázky povstaly bezmála v téže době, jako v mnohém

ohledu výraznější, ale přece jen silně theatrální lept, jakým jest populární „Vzkříšení Lazarovo". Mdlý ještě, ze smrtelného spánku se probouzející Lazar sám jest asi nejlepší v této komposici, ale výraz ve tvářích okolí jest poněkud příliš barokně rušný a dojem vzbuzující figura Kristova má do sebe více z rhetorického kouzelníka, jenž dává překvapující představení, nežli z onoho Spasitele, kterého sám Rembrandt později tak často na plátno v prostě dojemné postavě uvedl. A přece, i kdybychom předpokládali v tomto leptu nějakou účast žáků, komposice musí zůstati připsána mistrovi a nikomu jinému. Také na malých leptech „Kristus a Samaritánka", „Kristus v Emauzích" a „Peníz daně" je přílišná živost v Ježíšově držení na újmu intimnosti.

Dva z nejrannějších v serii pašijních listů v Mnichově, které Rembrandt, prostřednictvím jej tak obdivujícího Constantina Huygense, pracoval pro prince Frederika Hendrika „Vztyčení kříže" a „Snímání s kříže", datují se pravděpodobně brzy potom. Vliv Rubensův uplatňuje se v těchto rovněž příliš pompézních a dokonce i poněkud přepjatých komposicích nevalně šťastně, kdežto provedení jeví se mdlým, pokud můžeme o tom při špatném stavu, v jakém se tyto kusy nacházejí, souditi. Nekonečně výše než toto vše stojí „Kladení Kristovo v hrob" v universitním museu v Glasgově, jež maloval asi zcela pro sebe ve skvostném výlevu citovém: nádherně živá grisaille, kde zejména bolestné ležení mrtvého těla v utaženém prostěradle jest nezapomenutelně krásné.

V této nad jiné úrodné době, ve které umělecký obchod jistě lačně vyhlížel po díle jeho rukou, maloval Rembrandt mnoho studijních hlav, mezi tím krásné ukázky citupIného plynulého vedení štětce. Ne tak zcela ztravitelné jsou mezi těmito studiemi některé orientální typy, které dle Bode budeme považovati za Jihoslovany nebo Arměny, a které s turbanem na hlavě a brokátovým pláštěm kol beder činí celkem pompézní vyzývavý dojem. Mnichovská pinakotheka poskytuje příklad, v němž barokní náklonnosti, které po nějaký čas v Rembrandtově díle se jevily, neutěšeně jsou typisovány.

Jak jsme viděli, přistěhoval se Rembrandt při svém přesídlení do

Amsterodamu k uměleckému obchodníku Hendrickovi van Uylenburch. V domě jeho naučil se znáti asi o málo později Hendrickovu sestřenici, r. 1612 v Leuwardách narozenou Saskii van Uylenburch, která své rodiče již záhy byla ztratila. Její otec Rombertus van Uylenburch býval starostou v Leenwardách a hrával v politice své provincie úctyhodnou roli. Seděl v r. 1584 právě jako poslanec Leeuwardský s princem Vilémem I. u tabule, když tento byl od ní odvolán a zavražděn. Když r. 1624, pět let po smrti své ženy Sjukje Osingy zemřel, zanechal devět dětí. Dva synové byli advokáty, třetí důstojníkem; z jeho dcer provdala se Antje za Johannesa Macoviusa, profesora theologie ve Franekeru, Hiskie za Gerrita van Loo, sekretáře obce Het Bildt, Titia za komisaře François Coopala ve Vlissingách, Jeltje za Doede van Ockamu (byla však v době, kdy Rembrandt poznal Saskii, už vdovou), Hendrikje za malíře historií a portrétů Wybranda de Geest: zručného a slaveného to umělce, jenž v Římě, kde nějaký čas meškal, získal si jméno „friesského orla" a zvláště podobiznami friesských Nasovských známým zůstal.

Smíme-li důvěřovati podpisu malé skvostné kresby, která se chová v Berlínském kabinetě mědirytin, zasnoubil se Rembrandt s nejmladším dítětem onoho manželství v červnu 1633.

„Toto jest zpodobeno dle mé domácí paní, když jí bylo 21 let, třetí den po tom, když jsme byli oddáni 8. června 1633."

zněla poznámka. Významy domácí paní a oddání dlužno rozuměti jako snoubenka a zasnoubení, jakož to v 17. století nebylo nic zvláštního a udané stáří 21 let musí býti považováno za malý omyl, poněvadž Saskia dne 10. června 1634 uvádí se také jako jednadvacetiletá a 2. srpna 1612 byla křtěna.

Patrně nezůstala Saskia po celou dobu svého zasnoubení, jež trvalo asi rok, v Amsterodamě. Aspoň ke konci 1633 meškala ve Franekeru u své sestry Antje, která v listopadu tohoto roku zemřela. Ohlášky „u pánů komisařů pro záležitosti manželství" staly se v Amsterodamě. V tamnějších Extraordinaris Trouwregister našlo se toto:

„Dne 10. června 1634 předstoupili před komisaře Outgerta Pietersz.

Spiegela a Luycase Jacobsz Rotganse Rembrandt Harmansz. van Rijn z Lejdy, šestadvacetiletý, bydlící v Brestské ulici, jehož matka dá souhlas k tomuto sňatku, a Saskia v. Uylenburgh z Lewardenu, jednadvacetiletá, bydlící v Biltu u St. Anenkerck, za kterouž osobu dostavil se Jan Cornelis, farář, jako bratranec zmíněné Saskie se slibem, že pro třetí ohlášky dá zmíněnou Saskii dle zákona zapsati."

Dne 14. června dala Rembrandtova matka notářským spisem v Lejdě svůj „dobrovolný konsent" a při svrchu uvedeném zápise nacházíme, patrně o něco později, na okraji poznamenáno:

„Matčin konsent správně došel dle notářského osvědčení".

Saskia dala se při ohláškách zastupovati farářem Janem Cornelisem Sylviem, jenž byl ženat s její sestřenkou Aaltjí van Uylenburch a jehož obraz Rembrandt téhož roku ryl. Sama zůstala ve Friessku, kde brzy potom odbyla se svatba. V kostelní knize reformované obce farnosti sv. Anny najde se tato poznámka:

„Anno 1634 dne 22. června sňatkem spojeni Rembrandt Hermens van Ryn, bytem v Amsterodamě, a Saskia van Ulenborgh, nyní bytem ve Franekeru".

Mladý párek přestěhoval se opět k bratranci Hendrickovi van Uylenburch. V červenci nacházím Rembrandta, neznámo z jakého důvodu, snad jen zcela přechodně, v Rotterdamu, kde dává sepsati listinu, kterou přiznává se jeho svaku Gerritovi van Loo plná moc, aby se ujal nějakých peněžních zájmů Saskiiných. Její jmění, zdá se, nebylo nepatrné. Mělo toto finančně příznivé položení vliv na Rembrandtovo umění? Bode soudí, že od svého sňatku přijímal méně zakázek na portréty a věnoval se více po vlastní libosti jiné práci. Dojista maloval nyní četné, více méně zbásněné portréty Saskie samé. Již z r. 1632, tedy před jejich zasnoubením, datuje portrét v profilu, jenž jeví podobnost se Saskií (u Mad. André Jacquemartové v Paříži). Je krásný, zdrženlivý ve výraze, chladný, jeho tonová stupnice je ušlechtilejší a má něco ze slavnostního klidu jeho nejkrásnějších výkonů. Ve známém, tak něžně provedeném profilovém portrétu v Kasselu, asi z následujícího roku, kde je zobrazena v klobouce



7. DANAE. — 1636.
PETROHRAD, EREMITÁŽ.

z červeného sametu s pérem a s rozmarýnovou ratolístkou jako symbolem nevěsty v ruce, udělal Rembrandt s vynalézavým uměleckým vkusem její, (dle berlínské kresby) poněkud sraženou postavu štíhlejší a propůjčil milému zjevu nezvyklým náběrem pláště a svislými širokými hedbávnými rukávy něco upomínajícího na laň. Kdežto vlas jest zabráno něco výše, klobouk od zadu šelmovsky do výše trčí a bílé péro udává cosi veselého, jsou ramena více otočena k nám, čímž do předu vypiatá hlavička v profilu jeví se pikantnější, krk štíhlejší. Také výraz obličeje je oduševnělejší, myslivější, teplejší, osobitější. Když myslíme na Rembrandta a jeho milování, na jeho vysokomyslné snění a příliš krátké štěstí, pak je to tento obraz, jenž před naším duchem se vynořuje. Všecka poesie, kterou jméno Saskia v naší představě vyvolává, nesena je tímto okouzlujícím obrazem. Vyzařuje z něho kouzelná moc, která může závoditi s Botticelliho kráskami, del Sartovými mladými matkami a Sixtinskou Madonnou.

Setkáváme se nyní se Saskií v roce před sňatkem a v prvních na to následujících letech opětovně v různém držení, v různé úpravě vlasu a různém oděvu na Rembrandtových portrétech.

„... chaquefois
ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre."

V Drážďanech směje se na nás důvěrně na více méně genrovitém obraze ze stínu svého na křivo nasazeného klobouku. Jemněji usmívá se u Lorda Elgina v Broom Hallu na obraze rovněž 1633 datovaném. Na malém leptu z prvního roku manželství vidíme ji v bohatém kroji patricijky. Spanileji vypadá o dva roky později na známém obrázku, kde se svým mužem sedí u stolu. Její profil u Mrs. Samuel Josephovy v Londýně (1635) jeví méně veselý výraz, ale tento kus dlužno asi považovati především za krásnou kostymovou a výzdobovou studii. Bezmála týž kostým rozvíjí se na jiném obraze ve větší ještě nádheru. Snad nejlepší portrét miloučkého obličeje Saskiina nacházíme na velikém obraze v Drážďanech, kde malá ženuška svému smějícímu se muži sedí na klíně, a otáčí k nám hlavičku s výrazem, jako by se diváka ptala, co si jen o takové rozpustilosti myslí.

Kdežto tento drážďanský kus ukazuje malíře samého se smějícím se obličejem zcela genrovitě pojatého, nacházíme z téhož období velký počet hlav dle vlastního obličeje malovaných, které, aspoň pokud se způsobu zobrazení týče, zůstávají spíše v rámci portrétu. Ale také z nich třeba většinu považovati spíše za studie dle rysů vlastní povahy nebo za parafrase k tomu.

Ovální poprsí v Louvru z r. 1633 podobá se více vlastní podobizně; druhý, přívětivější ovální portrét tamtéž a z téže doby, kde je zobrazen s baretem, zachází více v genrovitost — kdežto třetí ovální portrét z téže sbírky, ale o několik let později datovaný, naproti tomu činí dojem přírodní věrnosti sice v ozdobnost zahrocené, ale přece méně nucené. V jedné, neméně poutavé vlastní podobizně u captaina Heyword-Londalea v Londýně zvláště je nápadné, jak malíř hluboko vnikající někdy očividně o to dbá, aby maloval svižně.

Více opět vyzdobeny jsou: pikantní „Rembrandt jako důstojník" v Mauritshuisu, podobně kostymované, ale v přitlumenějším tonu poprsí ve Wallaceově museu v Londýně, ku předu nachýlený vyhlížející „Rembrandt v přílbě" v Kasselu a neméně po vojensku upravená hlava v Berlíně, kdežto vzletnou vlastní podobiznu z 1634 v témže museu bude asi nutno považovati poněkud za travestii. Portrét malířův s pláštěm a baretem s pérem u knížete Liechtensteina je pramálo prostý a může platiti za typus Rembrandtova manýrovitého modního slohu oněch dnů. Vězí v něm příliš mnoho z oné intresantní vyzývavosti, která mluví o přemíře vzletné bravury a málo o niterném životě. Tyto obrazy dokazují především, jak Rembrandt v této první amsterodamské době obecně byl oslavován a jak veliká byla poptávka po tomto druhu více méně romantisujících portrétů malíře již světoznámého.

Úžas vzbuzuje, jak Rembrandt v tomto období, kdy nárokůplné portrétování tolik jej zabavovati musilo, přece jen našel příležitost provésti tak mnoho nesmírně rozmanitých jiných prací. Dojista brával si často, jako již v Lejdě činíval, osoby ze svého rodinného kruhu za model. Hezký mladý chlapík s kulatým obličejem a velikýma očima, asi osmiletý,

je v letech 1633—34 několikráte, ve fantastický oděv vystrojen, od něho malován. Mladý, za důstojníka vyšňořený muž a jeho hezká mladá paní v Lichtensteinské galerii ve Vídni náleželi asi také k jeho bližšímu okolí. K obrazům Flory, od vrstevníků hledanějším nežli od nás chutnaným, přece jen poněkud nemotorně arkadickým, seděla asi Saskia. Nic z ulízanosti těchto kusů nemá „Zuzana v lázni" v Mauritshuisu, v jejichž rysech domníváme se poznávati také Saskii. Nahota má tu v pohybu i modelaci tak teple lichotnou plnost života, jak jí vlastně neznáme z díla žádného jiného malíře. Ve vyšší téměř míře vidíme to na veliké tak zvané Danaë z r. 1636 v Petrohradě. V pompézní dřevorytině a bujném spádu těžkých záclon ujímá se barok slova. Také jest tu hlavní světlo vždy ještě vroubeno rozmarnou hrou malebných stínů. Ale jsou to krásné, projiskřeně bronzovité plavé stíny, které na plných obrysech couvají před vše přezařující zlatí. A tak veliká je teplá zralost této pozvolně fosforeskující figury, že dílo velebeno jest o závod jako jedna z nejnádhernějších maleb nahoty, které svět zná.

Vyloučíme-li při tom jeho vlastní portréty, mohlo by se říci, že Rembrandtovo umění oněch dnů bylo snad šťastnější ve svlékání než v oblékání. Dal-li se do kostýmování, byl příliš zaujat svou zálibou v dělané pompéznosti. Že svoje ženy arkadicky nebo orientálně přestrojuje, jsme již viděli. Maluje-li muže a neobjevují-li se zase jako poněkud divadelní válečníci, pak bývají nejraději fantasticky oblečeni jako rabíni, veleknězové nebo proroci, s čepicí nebo turbanem na hlavě, se široce splývajícím pláštěm a zlatou okrasou na hrudi. Slavný „Rabín s bílým turbanem" (1635 u vévody z Devonshiru), jenž je tak zrale a silně propracován, může nám býti jednou z nejdokonalejších ukázek těchto, vezdy přece jen poněkud manýrovitých maleb.

Ale i když sestavuje spletitější scenerie neoděných figur, nebývá neobyčejná schopnost prudkého dramatisování ještě prohloubena ve větší soulad.

Zvláštní komposice s malými nuditami v osobité akci „Nalezení Mojžíšovo" a značně větší obraz „Diana a Aktaeon" s asi dvaceti živě po-

suňkujícími nahými ženami (1635) pojí se v hlavních rysech asi k mythologickým kusům předchozích let. Bezohledná realistika, kterou možno pozorovati zejména v některých částech tohoto obrazu, překonána jest ještě současným, v životní velikosti malovaným „Únosem Ganymeda". Překvapující invence, drastická charakterisace a výraz pohybu, takřka uprostřed pohybu samého, mluví tu silou, před kterou docela bledne smělost druhého násilného únosu, staršího „Únosu Proserpiny". Bylo by opravdu těžko zajíti ještě dále v tomto způsobu, zachycovati antický svět jakoby momentkou.

Při těchto a podobných dílech mistrových mluvil Bode právem o Sturm- und Drangperiodě v jeho umění. Odznačují se jistým barokním plýtváním silou, které teprve později ustoupilo hlubším harmoniím.

Není pochyby, že stavěl se vědomě a do jisté míry i demonstrativně na odpor přejatým uměleckým pravidlům. Neostýchal se, vypravuje Sandrart, „proti pravidlům našeho umění, jakož jsou Anatomia a poměry lidského těla, proti perspektivě a užitku antických soch, proti kreslení Raffaelovu a rozumnému provádění, také proti naší profesí velmi potřebným akademiím bojovati a jim odporovati, předstíraje, že se máme pouze a jedině přírody a žádných jiných pravidel přidržovati." Když mu mluvili o antikách, ukázal, jak de Piles sděluje, na své staré zbraně, staré nástroje, staré čepice a staré zpracované látky et il disoit que c'étoit là ses Antiques (a říkal, to že jsou jeho antiky). Rembrandt sám v listě Huygensovi jmenuje to, co ho v tomto silném reagování proti akademičnosti patrně zaměstnávalo, pozorováním „nejpřirozenější pohyblivosti". Nadále měl býti méně pohybliv a více vnitřně pohnut.

Čtyry obšírné starozákonní výjevy, které povstaly mezi 1634 a 1636, náleží ještě k silně mimickým, dějem přetíženým obrazům. Jsou to „Abrahamova oběť" v Petrohradě, „Simson, ohrožující svého tchána" v Berlíně, „Simson Filištíny spoután" ve Frankfurtě a „Mene Tekel" u earla of Derby. Kdežto již Constantin Huygens na zkroušeném Jidáši chválil, že tam Rembrandt na malém prostoru podal efekt, jaký bychom marně hledali na největších obrazech jiných malířů, jsou to zde figury v životní

a nadživotní velikosti, které taková prudká duševní hnutí vyjadřují způsobem neméně nezvyklým. V nenucených posách, v koloritu, v malbě a obecně v celém, mistrovi vlastním ovládnutí látky je pokrok značný. Kdežto bychom však v lejdském díle z mládí myslili již na hranice theatrálnosti, jsou tady hranice několikráte zcela svobodně překročeny v tragice ještě nevázanější. Co jest v „Abrahamově oběti" příliš lomozného, ihned stane se nápadným, když komposici srovnáme se skvostným leptem, který Rembrandt tomuto námětu později věnoval. Hrozivý „Simson" v Berlíně upomíná na posvícenského siláka. Přes nepopíratelně nesmírné přednosti neschází frankfurtskému „Simsonovi" mnoho do rámusného divadla. Na „Mene Tekel" nemůže nádherný kus ženského těla v pravo zastříti, že v groteskním Belsazarovi je zobrazeno prostě příliš mnoho theatrálního hluku.

Zdá se, jakoby se v takovém umění vybíjela jakási spekulativní zpupnost, která upomíná na bláhový obchod s tulipány, v němž asi touže dobou v Amsterodamě i okolí se hýřilo. Horečka krkolomné honby za štěstím, řádící kolem něho, spadala v jedno s krkolomnou horečkou také v Rembrandtově, životem přímo pukajícím umění.

Carl Neumann učinil o malbách a leptech tohoto druhu dobrou poznámku. Poukazuje k tomu, že Rembrandtova snaha, čeliti akademické pose a umluvitému gestu, vede ho v tomto období k tomu, aby viděl výraz života především ve všem náhlém, přechodném. Ve vzduchu se vznášející a padající figury a předměty opravdu vyskytují se opětně v jeho pracích. „Únos Ganymeda" je zobrazen v plném náhlém úprku. Na obraze „Abrahamova oběť", kde anděl boží padá ze vzduchu, nechává si ulekaný praotec nůž, ke smrtící ráně uchystaný, vyklouznouti z rukou. Vznáší se mezi nebem a zemí. V děsivě pohnutém leptu „Zvěstování pastýřům" (1634) pouštějí tito samým ohromením ze slavného vidění nebes hůl z rukou. Podobně vidíme na rovněž výstižné scéně „Rodičů Tobiášových s andělem", kde nikterak étherický nebeský posel pružně vzlétá do oblak, jak polekané staré ženě vypadá hůl z ruky. Na listě „Ztraceného syna" odhozena je při příchodu starého otce poutnická

hůl kajícího hříšníka tak náhle, že téměř se schodů se kutálí. Malý lept „Josef a Putifarova žena“ je v pohybu tak prudký, že pokrývka se z lože vleče. V leptu „Peněžníci z chrámu vypuzení“ kutálí se zlaťáky s překoceného stolu po zemi a jeden obchodník vláčen je svým splašeným volem. Na „Mene Tekel“ vytéká víno z poháru, překoceného Belsazarem náhle se vztyčujícím, kdežto stranou naklánějící se ženská postava vylévá obsah své číše svým rychlým obratem. Samé příklady této antimonumentální honby za momentem, které sice nepopíratelně bystré pozorování a odvážná invence byla k službám, kterou však Rembrandt přece jen ještě velmi zůstával vzdálen svého osobitého uměleckého rázu.

A jako mladý mistr jako psychologický malíř neobyčejně na síle získal, nutě se ve svých rozmanitých zákazkových portrétech ke konkretnímu zpodobení formy, tak stal se také všecek tento boj o výraz bezmála neurvalý později výtěžkem jeho velikému umění. Třebaže sama v sobě tato vnějšně příliš pohnutá díla příteli rembrandtovského umění jen s výhradou se mohou líbiti, zůstane přece jisto, že takové úžasně horlivé propátrání lidské figury v nejneznámějších pohybech při osvědčené sebekázni musilo konečně pro něho k dobrému se obrátiti. Jakkoli znamenitě se Rembrandtovi později podařilo, nejtajnější záchvěvy lidské mysli mnohem ještě hlouběji zvýrazniti, nesmí nás přiváděti v údiv, jestliže hluboce vkořeněná síla tohoto nejzralejšího umění nebyla získána klidně na každodenních cestách.

Nechť smýšlíme o těchto pracích jakkoli, o neobyčejně samostatné schopnosti svědčí nepochybně, a to nové, smělé, ano skoro zarážející v něm bylo dojista s to, aby vzbuzovalo pozornost, ano i mysle unášelo. Jeho umění bylo také, jak Houbraken jistí, „tak váženo a hledáno, že ho, jak se říká, musili prositi a ještě peníze dáti.“ Ale nejenom Rembrandtovo umění docházelo hojně účasti a odbytu, také jeho osobnost i učení obracely k sobě nezvykle pozornost. Pyšné sebevědomí, které již Huygens u mladého muže naznačoval, dojista přispělo k tomu, aby slavného umělce učinilo středem celého kruhu následovníků.

Již záhy po příchodu mladého mistra do Amsterodamu přicházeli ze

všech stran k němu žáci. K prvním náležel asi harlingský Jacob Adriaensz. Backer, jen o dva neb tři roky mladší Rembrandta. Dlouho ostatně u něho asi nepobyl. Jinak bylo s dordrechtským Ferdinandem Bolem, jenž pravděpodobně jako šestnáctiletý hoch kolem 1632 přišel do jeho atelieru, aby několik let vytrval. Govert Flinck z Cleve, který zprvu se učil u Lamberta Jacobse v Leeuwardách, Backerova prvního mistra a pak k Rembrandtovi do Amsterodamu přišel, byl o rok starší Bola a pracoval r. 1636 již samostatně. Asi tou dobou nebo o něco později meškal amsterodamský zlatnický syn Gerbrand van den Eeckhout u Rembrandta v atelieru. O něm ví se, že nejenom vzoru svého mistra déle než ostatní věren zůstal, ale také osobně přátelsky s ním obcoval. Pak tu byli ještě amsterodamští Jan Victors, Leennert van Beyeren und Philip Koninck.

Od Houbrakena jsme poněkud zpraveni, jak se to s těmito žáky mělo. Líče Rembrandtovo přesídlení do Amsterodamu, praví: „Když tam byl, hrnula se mu práce ze všech stran, jakož i množství žáků, pročež najal skladnický dům na Květinové grachtě, kde jeho žáci měli každý pro sebe prostor papírem neb plátnem oddělený, aby nerušeně mohli dle přírody malovati.“ Na jedné kresbě z Rembrandtovy ruky v Louvru domníváme se viděti toto Houbrakenovo vylíčení ve skutečnosti.

Jedno místo u Sandrarta vrhá na Rembrandtův poměr k žákům zvláštní světlo. Čteme u něho totiž:

„... jelikož mu štěstěna veliké prostředky na hotovosti udělila, a jeho příbytek v Amsterodamu téměř nesčetnými urozenými dětmi k instrukci a učení naplnila, z nichž každé mu ročně na sto zlatých platí, nehledě k užitku, který měl z maleb a rytin těchto svých učeníků, jenž dosahoval 2 až 2500 zlatých v hotovosti, spolu s tím, čeho nabyl prací vlastních rukou.“ V jedné poznámce Rembrandtovou rukou, která se nám dochovala na kresbě v Berlínském kabinetě mědirytin, nacházíme tento obchod s pracemi žáků blíže dotvrzený.

Jak dr. de Groot podotkl, nepodávají tyto číslice, které asi znamenají zlaté, žádné veliké představy o oněch, Sandrartem tak vysoko ceněných

příjmech, které Rembrandt z práce svých žáků (byly to asi kopie dle jeho prací) by byl mohl čerpati. Snad bylo jinak s obrazy, na nichž sám ještě něco přičinil. V pinakothece v Mnichově visí totiž méně krásné opakování veliké „Oběti Abrahamovy“ (v Petrohradě) s tímto nápisem: „Rembrandt změnil a přemaloval 1636“. Musíme zde tedy za to míti, že kopii svého žáka dle obrazu z roku 1635 ještě jednou přepracoval. Skutečně jeví duplikát pozoruhodnou změnu v letu andělově. Takového přemalování, jednak u kopií dle vlastních prací, jednak ve výtvorech cizích, podjal se Rembrandt nesporně častěji. V jeho inventáři z r. 1656 shledáváme ne méně než osm příkladů:

Zátiší (ein still liegend Leben), od Rembrandta retušováno. — Vanitas, od Rembrandta retušováno. — Totéž od téhož se žezlem, retušováno. — Obrázek Samaritána od Rembrandta, retušováno. — Vanitas, od Rembrandta retušováno. — Vanitas, od Rembrandta retušováno. — Umrlčí hlava, od Rembrandta přemalováno. — Krajinka při měsíci, od Rembrandta přemalováno. — Dále platí jedno Kladení Krista do hrobu (v Drážďanech) za žákovskou, od Rembrandta samého přemalovanou kopii.

O Rembrandtových leptech dá se něco podobného dokázati. Na třech, t. zv. „Orientálních hlavách“ najdou se signatury: Rembrandt ret. 1635. — Rembrandt retušoval — a Rembrandt ret. 1635. Nebyly tedy původně z jeho ruky, toliko na nich přičinil konečnou práci. Poněvadž pak tyto práce v zrcadlovém obraze velmi se podobají třem leptům Lievensovým, dlužno za to míti, že Rembrandt práci svého lejdského přítele nejspíše skrze žáky a pro jejich studium dal okresliti a pak ještě deskám dodal nátěru. Při čtvrtém malém leptu, který snad podobně povstal, kde však něco více bylo měněno, podepsal Rembrandt list prostě sám. Každým způsobem máme zde, jak se zdá, důkaz, že mistr považoval zpracování listů, které jinými byly připraveny, za přípustné.

Již při leptu „Milosrdný Samaritán“, k němuž máme malovaný předobraz, poukázali jsme k tomu, že zde nějaká účast není vyloučena. Snad také lept „Josef vypravuje své sny“ byl od některého žáka podle



SIMSONOVA SVATBA. — 1638.
DRÁŽĎANY GALERIE.

krásné grisaille asi z r. 1633 (ve sbírce Sixově) započat a později Rembrandtem dokončen. Ještě více pravdě podobné jest to při velikém leptu „Snímání s kříže“ (1633), který v hlavní věci byl pracován dle mnichovského obrazu. První deska, která patrně s neobyčejnou pečlivostí byla pro leptání připravena, nezdařila se v leptací lázni. Umělec neměl tehdy ani času ani chuti, veliký, figurami bohatý výjev opětně na desku kresliti. Dojista ukazuje druhá, u Uylenburcha tištěná deska s týmže námětem, srovnána s prvním zpracováním, přehánění a neohrabanost, upomínající velmi na ruku spolupracovníků.

Stejně, ale ještě drsněji proveden je veliký „Ecce homo“ (1635), k němuž krásná svižná grisaille v londýnské National Gallery (1633) patrně byla předobrazem. Aspoň první „stav“, kde celý kus ponechán bílý, kdežto ostatní jest již provedeno, odkazuje k tomu, že lept následoval po olejové skizze, při čemž asi prázdné místo ponecháno bylo mistrovi k další úpravě. Otisk tohoto „stavu“ v British Museum je patrně od Rembrandta samého širokými sepiovými tahy opraven. Také na pozdějším listě tak zvaného „Važiče zlata“ (1639) byl celek již hotov, nežli přišla na řadu Uytenbogaertova hlava, která pak zasazena byla dojista Rembrandtovou vlastní rukou. Kdo při této celé práci byl nebo byli spolupracovníky, těžko určiti, zejména také proto, že dojista neznáme všech Rembrandtových žáků z oné doby. Van Vliet a Lievens sem nespadají, jak Hofstede de Groot ukázal. Bol nezdá se vyloučen, ačkoliv 1633 bylo mu teprve sedmnáct let. Ale že Sandrart právem mluvil o výhodách, které Rembrandt z „kupferstucken“ svých žáků míval, dá se ztěží docela popříti. Je totiž v tomto spojení také pozoruhodno, že právě tři listy tohoto druhu: „Milosrdný Samaritán“, „Snímání s kříže“ a „Ecce homo“ podle přídavků k signatuře — zní: cum priv. l. — cum pryvl. — a cum privile — ještě výslovněji byly určeny pro obchod.

Naznačili jsme již shora, že obrazy „Vztýčení kříže“ a „Snímání s kříže“ v Mnichově tvoří dva první kusy v řadě pašijních kusů, které Rembrandt maloval pro Frederika Hendrika. Vřeleji cítěné první dílo překonává druhé, kde zvláště chytí jen traktování malátné mrtvoly. „Na-

nebevstoupení Páně“ z roku 1636 je smělý pokus, v rozvrhu poněkud příbuzný leptu „Zvěstování pastýřům“, který přináší také světelný fenomen v obraze. „Vzkříšení“ z r. 1639 bylo v osmnáctém století příliš silně restaurováno, než aby ještě mohlo činiti dojem vlastního díla Rembrandtova. Velmi zralé a hluboké naproti tomu jest „Kladení Krista do hrobu“ (z téhož roku) ve své skvostné noční vznešenosti. Dojemné je tu především němé lkání žen v temném koutě. Jaký úžasný kouzelník byl tento malíř, který v nemotorných posuňcích a přepadlých rysech hnutí lidské mysli tlumočil nejvýmluvněji! Ještě kouzelněji protkán je však poslední, zase o sedm let později vzniklý obraz této řady: „Klanění pastýřů“, které zdá se být těžce propracováno jako opětně setřená a zase sametově jehlou vybrázděná mědirytinová deska. Skvostná je tu posvátná hrůza úctyplně do sebe pohřížených okolostojících, nejkrásnější přímo produševněná Maria.

Známo jest sedm dopisů Rembrandtových Constantinu Huygensovi, které se k této řadě obrazů vztahují a které, ač nejsou mnohem více než obchodní listy, tím větší mají zájem, že se nám tak málo z Rembrandtovy vlastní ruky zachovalo.

První z těchto listů je z r. 1636. „Doufám“, praví tu Rembrandt, „že rád řeknete Jeho Excelenci, že jsem velmi pilně zaměstnán tím, abych ony tři pašijní kusy, které mně Jeho Excelence uložila, dále s horlivostí ukončil, Kladení do hrobu, Vzkříšení a Nanebevstoupení Páně: tyto přináleží ke Vztýčení a Snímání z kříže“. Nanebevstoupení jest již hotovo. Udává, že bydlí „poblíže Lyonaeusbureau v nové Doelenstr.“ Patrně byl se teprve nedávno od Uylenborcha odstěhoval.

Druhý list je o málo pozdější. Rembrandt hlásí, že přijde se sám podívat, jak obraz „Nanebevstoupení“ přiléhá ke dříve dodaným pašijním kusům. „A co se týče ceny kusu“, pokračuje, „tu jsem zajisté zasloužil za to 200 liber, ale chci se spokojiti tím, co mi Jeho Excelence přidělí.“ V doušce dodává: „v galerii Jeho Excelence bude je nejlépe viděti, poněvadž je tam silné světlo.“

Ve třetím listě z 12. ledna 1639 oznamuje Rembrandt, že ony dva kusy, o nichž již před třemi lety byla řeč, jeden, „kde mrtvé tělo Kristovo

do hrobky je kladeno a druhý, kde Kristus z mrtvých vstává k velikému úděsu strážců . . . s horlivou pílí již také ukončeny jsou." „Tyto dva jsou to", čteme dále, „při nichž největší a nejpřirozenější pohyblivosti hleděno bylo, a to jest také hlavní příčina, proč tak dlouho byly pracovány." Dále nabízí Huygensovi z uznalosti za jeho přičinění veliký obraz darem. Rembrandt byl se zatím přestěhoval. „Milý pane", praví na okraji, bydlím auf der binnen emster, dům se jmenuje cukrářství."

Již několik dní na to následuje čtvrtý dopis, v němž hlásí odeslání obou obrazů, „o nichž myslím", praví, „že takovými shledány budou, že mi nyní Jeho Excelence sama neméně než tisíc zlatých za každý složí; myslí-li však Jeho Výsost, že tohoto nezasluhují, nechať dle vlastního uznání dá méně."

Pátý je z 27. ledna 1639. Huygens patrně odepsal, že nabídnutý obraz nemůže přijmouti, načež Rembrandt mu ho nicméně posílá. Dále se praví: „pan berní Wittenboogaert byl u mne, když jsem právě byl zaměstnán balením těchto dvou kusů. Musil je ještě jednou vidět. Řekl, líbí-li se tak Jeho Výsosti, že by mne zde sám ze svého kontoru vyplatil. Tedy bych Vás, pane, prosil, abych ty peníze, které mi Jeho Výsost za oba kusy přiznává, zde na prvního obdržel, ježto by mně tím nyní zvláště posloužено bylo."

O obraze, zaslaném Huygensovi darem, píše ještě: „Pán pověsí tento kus v silném světle a tak, aby se divák daleko od něho postaviti mohl, tak se to nejlépe hodí."

V šestém listě z 13. února odpovídá Rembrandt na Huygensovo psaní, v němž mu patrně bylo naznačeno, že kníže shledal cenu obou obrazů, 1000 zlatých za kus, příliš vysokou. Rembrandt na to praví: „A jestliže Jeho Výsost po dobrém nedá se k vyšší ceně přiměti, ačkoliv zřejmě toho zasluhuji, spokojím se 600 zlatými za každý, připočtou-li se k tomu moje výlohy za dva ebenové rámy a bednu, což činí 44 zlaté. Také bych svého pána přátelsky žádal, aby na prvního stalo se mi zaplacení zde v Amsterdamě."

Se zaplacením ještě se otálelo, příliš dlouho pro Rembrandta, jenž byl

v peněžních nesnázích. Několik dní později píše v posledním ze sedmi, od dra. Hofstede de Groot konečně v náležitý pořádek uvedených listů: „Pane, s ostýcháním přicházím Vás obtěžovati svým listem a sice na radu berního Wittenboogaerta, jemuž jsem si stěžoval do nepřicházení mého platu... proto Vás prosím, dobrotivý pane, aby moje pohledávka na prvního vyřízena byla, abych tak svých dobře zasloužených 1244 zlatých konečně jednou nabyl."

Z knihy ordonancí Frederika Hendrika vysvítá, že „17. února 1639 hlášeno jest: poukázka na atestaci pana van Zuylichen k dobrému malíře Rembrandta".

Zatím byl Rembrandt dne 5. ledna 1639, tedy ještě než napsal poslední tři dopisy Huygensovi, podle zachované notářské listiny koupil: „dům a pozemek na jižní straně Breestské ulice, druhý dům za stavidlem sv. Antonína." Kupec měl „se uvázati v držení květnem tohoto roku 1639... A sice za sumu 13.000 zlatých. Při převzetí měl Rembrandt splatiti 1200 zlatých a zbytek ve lhůtách pěti až šestiročních. Koupě tohoto domu ve chvíli, kdy patrně již vězel v nějaké peněžní tísni, měla se Rembrandtovi státi zřídlem nekonečných starostí.

Jak se stalo, že Rembrandt octl se již nyní v jakýchsi finančních obtížích, není beze všeho jasné. Neboť ani kdyby nás Sandrart tím neujišťoval, mohli bychom se domnívati, že příjmy z celé jeho práce, která byla v plném rozmachu, byly velmi značné, nehledě ani ke jmění Saskiinu. Budeme později míti příležitost k tomu se vrátit. Zde jen chceme naznačiti, že jeho koupěchtivost v oné době byla neobyčejná. Již 1635 koupil kromě malé dřevěné figury rozmanité rytiny a kresby. V roce 1637 vidíme ho zase, jak získává rytiny, kresby a kunstbuchy, ale také mušle a sádrové odlitky a později obrazy, mezi nimi Rubense za zl. 424·—. V následujícím roce zase mnoho mědirytin a kreseb. A tu víme jen o veřejných aukcích, o nichž se náhodou doklady zachovaly. Při tom dlužno také vzpomenouti toho, co vypravuje Baldinucci, že Rembrandt, jakmile nějaké cenné umělecké dílo bylo draženo, zasáhl ihned tak vysokou nabídkou, že nikdo již nepřihazoval. Týž spisovatel zmiňuje se ve své

skice o Rembrandtovi také o jeho až výstřední dobromyslnosti, při čemž myslíme mimovolně na někoho, kdo v levo a v pravo rozdává. Zcela jistě šel o něm tehdy hlas, že je marnotratníkem, jak vysvítá z papírů jednoho podivného procesu. V žalobě, podané Rembrandtem proti dru Albertovi van Loo a jeho sestře, prohlašuje totiž 16. července 1638, „že ačkoliv on „impetrant" a jeho svrchu uvedená paní hojně a ex superabundanti majetni jsou (začež Všemohoucímu nikdy dosti děkovati nemohou), přece obžalovaní posledního 5. července se neostýchali, na výpověď škody a úroků z ní místo splátek odpověděti a respektive odpověděti dáti, že impetrantova svrchu uvedená paní okázalostí a nádherou dědictví svých rodičů promarnila."

Rembrandtově žádosti, aby žalovaní za tuto urážku pykali, nebylo soudním dvorem Leeuwardským vyhověno. A když pak vidíme nedlouho na to, kdy ani nestál ještě před první splátkou za koupi svého domu, jak prudce naléhá Rembrandt u Huygense na zaplacení, nabýváme dojmu, že o řádné správě jeho financí již tehdy nedá se mluviti.

Již před 1640 nedovedl, jak se zdá, výdaje upraviti dle přece jen hojných příjmů. Měly přijíti ještě horší dni. Avšak: coming events cast their shadows before.

Vraťme se nyní k Rembrandtovým biblickým obrazům.

Osobitý obraz z r. 1638 je „Kristus zahradník" v Buckinghamském paláci, v němž bravura některých jeho biblických komposic dřívějších let již poněkud se uklidnila. Má jistou příbuznost s mnichovským „Kladením do hrobu" následujícího roku; nicméně podržuje zde především krajinná nálada vrchní ton. Magické světélkování zlatého jitra zvyšuje v této poetické malbě skvělost vise.

Komposice velmi zajímavá, ale od Vosmaera asi poněkud přeceněná, jakoby náležela k dílům nejvyšší Rembrandtovy výkonnosti, je současně vzniklá „Svatba Simsonova" v Drážďanech. Přes horlivé pohroužení se v děj a velikolepé hmaty v mise-en-scéne, přece jen malba co do výraznosti přílišně nepoutá; ponuře-bacchantické divadlo s přísně démonickou Dalilou uprostřed vedle neklidně vyzývavého Simsona podrží jako celek

něco nuceného. Všecko je příliš tlustě nanášeno. Aspoň co do děje a kresby. Ale malířské, umělecké podání chýlí se v této komplikované malbě již značně k hlubším barevným harmoniím. Rembrandtova záliba pro přetíženost a nádheru se zušlechťuje. Nevázaný pohyb jeho figur je v souvislosti s kladením barev celého obrazu. Světlo, byť sebe více na jeden moment soustředěno, je všude, až do těch těžkých stínových tónů, které se rozplývají v průsvitný vzduch. V celkovém, olivovou zelení neseném tonu snoubí se bohaté odstíny tupé modře a červené zlati slavnostně v bohatě vlnivé modulace přitlumeného lesku. Zvolna chystá se tak velepíseň „Noční hlídky".

Rembrandtova náchylnost k nebroušenému, drsnému, neurvale přirozenému, které ve „Svatbě" spíše ještě se skrývá pod hudbou barvy, mluví ještě nezahaleněji ze současného leptu Adam a Eva, který byl často příliš tvrdě odsuzován a jenž ve zobrazení jistého animálního pralesového člověčenství mluví vzácnou silou, ať jinak o pojetí smýšlíme jakkoli. Ale v Rembrandtově mnohoobjímajícím duchu leží odpory často těsně vedle sebe, a zatím co nosil v sobě takové dusně smyslné vidiny, stvořil také krásnou, melodicky pathetickou grisaille kázání Jana Křtitele v Berlínském museu, která je plna promyšlenosti a zdá se nesena dechem spiritualismu. Dojista ji asi r. 1638, jak Bode se domnívá, zvětšil a dodal jí ještě bohatějšího vzletu. Neboť hlavní, na papíře malovaná skupina povstala asi o několik let dříve a byla snad určena za předlohu pro desku, která měla býti ryta pod jeho dohledem. Že k tomu nikdy nedošlo, je však sotva litovati. Nejsou to právě nejkrásnější lepty, které povstaly na této více méně reproduktivní basi.

Zcela jako lept myšlen a proveden je veliký list „Umírání Mariino" (1639). Ačkoliv právě zde několik croquis je zachováno a komposice co do rovnováhy a souzvuku znamenitě je odvážena, je přece jen přednes tohoto nejobjemnějšího ze všech Rembrandtových listů široký a volný a řekli bychom improvisovanější, než u ostatních velkých leptů. Škrtání prvních nahozených linií zůstalo na některých místech zjevným. Je s užitkem, srovnati takovýto lept v základním rázu s tím, co jiný veliký

umělec z jeho námětu učinil. Na známém dřevorytu z Dürerova Života Mariina je to především vznešená osobnost, které se vzdávají veliké pocty. Rembrandt nás chytí tím, že jeho umírající nás dojímá. A přece, jak jsme to opětně viděli, nechtěl nikterak zanedbati toho, co se jeví velkolepým. Kladl na to větší váhu než kdokoli. Ale zpracoval to svým způsobem. Také v tomto leptu je representativnímu, statnému veliká úloha přikázána. Ale toto nádherné divadlo jest jakoby bohatým rámcem, jenž objímá velmi vroucné jádro. A kdežto u Dürera celé okolí skoro výlučně zabývá se rituální stránkou umírání, je to zde sám zápas staré ženy se smrtí, kterým plní se zbožnost okolostojících láskou. V postavě velekněze u úmrtního lože vrcholí společné působení obřadné důstojnosti s jemnou pathetičností, která je spolu tím nejosobitějším v charakteru celého tohoto pro ráz Rembrandtova umění onoho období tak charakteristického leptu.

Do téhož roku klade Seidlitz, jenž sestavil nejspolehlivější klasifikaci Rembrandtových leptů, také většinou nedosti ceněný list, veliké „Obětování v chrámě". Vzlet je tu snad méně grandiosní než při „Mariinu umírání", vrh je méně smělý, barva ne tak bohatá, výjev nemluví tak hlasitě. Ale v šelestící šedi nesmělého naznačování prostoru a postav spočívá více něžnosti tajemného posvěcení, a bylo by bláhové, považovati tento jemně dopověděný lept za nehotový. V úctyplnou pokoru oslaveného Simeona, ve zbožné pokleknutí Mariino a především ve vznešené kráčení nádherné postavy věštkyně vložena je tichá výsost výrazu, jakou Rembrandt sám dojista jen zřídka překonal.

Až dosud přikazoval Rembrandt krajině jenom v pozadí a jako doprovodu jistou úlohu v některých leptech a malbách. Z roku 1638 jest jeho nejrannější vlastní krajinná malba datována: mocně oduševnělý kus přírodního dekoru, prudký, skoro ostrý dramatickou působivostí, do něhož však ještě jako pointa zasazena je biblická stafáž. Myslím „Krajinu s milosrdným Samaritánem" (v Krakově). V soudobé „Krajině s obeliskem" (v Budapešti) je nevázanost fantasie ještě harmoničtěji spoutána. Veliký, široký a teplý je přednes této básníkovy vidiny. Ve slavném „Městě na

hoře v nepohodě“ (v Brunšviku) je podstata takových obrazů soustředěna. Hlasy zmítaných stromů, hrozivé hřebeny horské, řítící se proudy, strašidelné zdi pevnosti, vábný blankyt a kvílivé mraky zdají se v těchto pyšných metamorfosách přírody vykřikovati, šuměti vespolek a zdouvati se v náherně vášnivé hlaholení varhan.

Také v jeho biblických komposicích má náladová krajina nyní důležitou úlohu. R. 1640 datované „Zapuzení Hagary“ (u Jonidesa v Brightonu) žije v lesku nočního temna okolí. „Oběť Manoahova“ (1641 Drážďany) s postavami v životní velikosti, zaněcuje se ve volném vzduchu. „Smíření Davida s Absolonem“ (1642, Petrohrad) děje se za jasného dne pod širým nebem. V tající dokonalé „Bathsebě“ (u Steengrachta) zaujímá krajinný rámec důležité místo. Co se týče figur v takových obrazech, je všecko násilné, všecko upřílišněné a prudce pohnuté předešlých let přemoženo a ustoupilo důvěrnější, takřka melodičtější výraznosti.

Silně hlásí se to na 1640 datovaném obraze „Setkání Marie a Alžběty“ (u vévody Westminsterského), jež je zobrazeno při soumraku na terase před velikou budovou, kde v tonu snící pohled na město je pozadím. Stojíme tu před skvostným kusem rozmyslného díla neuvěřitelné propracovanosti, která však nikdy neupadá v malichernost. Pathetičnost uctivě nadšené Alžběty, vznešenost až do nejjemnější modelace laskané Marie, jejíž tvář zdá se kaselská Saskia jakoby zhuštěně opětovati, držení černošky, která na prstech stojíc své paní uctivě snímá plášť, po schodech z domu vrávorající bělobradý Zachariáš, na toho podivuhodného hocha se opírající, bohaté repoussoir té páví nádhery v popředí — vše je ku podivu jemně provedeno a přece jakoby tichou skvělostí posvěceného majestátu obklopeno.

Také na (pravděpodobně soudobném) leptu „Triumf Mardochajův“ není, přes velmi živý pohyb ve skupině lidu kolem starého muže na koni, již nic z oné „přesolenosti“ (too much salt), kterou Josuah Reynolds ne zcela neprávem káral na pašijových kusech, nyní v Mnichově se nacházejících. Třebaže komposice je živá, její soujem je nádherný. Prostými, smělými tahy proniká tu Rembrandt všude až k nervu dramatu.



9. KLADENÍ KRISTA DO HROBU. — 1639.
MNICHOV, STARÁ PINAKOTHEKA.

Ještě více opodál onoho, poněkud okolkovitého šetření „nejpřirozenější pohyblivosti“ stojí malovaný obrázek „Svatá rodina“ v Louvru, rovněž z r. 1640, obrázek, jenž při jemném pohroužení se v nahodilou skutečnost pln jest onoho sladkého snění o něčem útulném, při čemž bychom mimovolně také mohli mysliti na domácí štěstí u krbu jeho tvůrce. Právem mluvil Fromentin při tomto díle o duchapřítomnosti v hloubavém, o úžasném jasnovidectví v nazírání na neviditelné. Pohlédneme-li zpět k obrazu devět let mladšímu, očividně s velikou pečlivostí malované veliké „Svaté rodině“ v Mnichově, pak došly po mnohých bojích, mnohých oklikách a mnohém studiu nevýslovně hlubší záchvěvy nitra v Rembrandtově umění dokonalého výrazu.

Tak vyzývá také podobizna, kterou Rembrandt 1639 dle sebe sama leptá, ke srovnání s vlastním portrétem v leptu z 1631, o němž už byla řeč. Representantivnost v listě, vzniklém právě v době jeho příchodu do Amsterodamu, byla lomozná a poněkud vyzývavě vzletná. Tato podobizna jest snad také ještě založena na vnější účin, ale velmi superiorní a zdrženlivě úpravná. Jasně viděti, jak Rembrandt 1639 vrátil se k motivu, který mu již 1631 tanul na mysli, ale spolu také, jak mladý buřič zatím i v tomto směru dozrával v umělce. Není pochyby, že v oněch dnech poskytovalo mu aristokratické umění Vlachů ve své úměrnosti potravy pro to, co pro sebe sama hledal. Raffaelův Castiglione, ale především Tizianův tak zvaný Ariosto pomáhali mu ukazovati cestu k této jemně vzletné leptové podobizně, která sice jakožto obraz hluboce badavého umělce nemůže úplně postačiti, ale co do vedení linie a graciosního zpodobení jehlou za dokonalé mistrovské dílo platiti může.

Obraz v životní velikosti „Pána v černém hedvábí, chystajícího se k vycházce“ v Kasselu sotva asi představuje Rembrandta, jak se často myslilo. Ale ve slohu této práce je něco, proč velmi dobře chápeme, že vzniklo současně s krásnou leptovou podobiznou. Přece však, ačkoliv snaha o vzletnou statnost v úboru a držení nedá se popříti, je tento portrét i jako prostá malba mistrovským dílem. Representativné je tu ozářeno dechem vonného tajemství. Je to v magickém zlatosvitu chladně

a pevně projiskřený kus malby, kterým umělec preluduje bronzové nádheře tonů v „Noční hlídce".

Také při tak zvaném „Portrétu Rembrandtovy matky" ve Vídni, z r. 1639, není vyloučena pochybnost, je-li obvyklé pojmenování správné. Shoda s podobiznami umělcovy matky z dřívějších let málo je na bíledni. Ale je to vzácně poutavý obraz staré paní a bije do očí, s jak vkusnou umírněností v přednesu přece také zde docíleno bylo oné zvláštní mluvnosti.

Totéž vidíme téměř u všech Rembrandtových portrétů z tohoto období. Kresba charakteru není vtíravá. Traktování je vkusně pečlivé. Přednes bylo by možno nazvati jemným. Zvláštní zdá se rozplývati se za obecným. Jestliže de Piles (1699) v některých portrétech mistrových velebí líbeznost, míní asi tuto kategorii. Pod rysy snad všedních lidí odkrýval Rembrandt doutnající oheň klidného života, vyciťuje uprostřed této jemné záře hluboký žár tajně užívajícího — a skvoucí, ale zároveň nesmělé nechává tyto své tak tiše uzřené postavy, které se v sametové důstojnosti jakoby vysokými prostornými pokoji pohybují, ze štíhlého výklenku prostoru a vzduchu do předu svítiti v celování zlatého dne.

Rodině van Weede náležející „Dámská podobizna" (Rijksmuseum v Amsterodamě) utrpěla pohříchu pod rukou francouzského restauratora značně. A přece osvěžíme se pohledem na téměř vznešené zvlnění úst přec jen hrubých, které tak málo se v koutcích stahují do hladkých tváří, okříváme na pokukující černi tajemně hledících očí pod osobitě klenutým obočím, na hedvábném seskakování jemně zkadeřených vlasů, které tvoří jakoby čepec kolem světlého, klidně tázavého obličeje, na té prostotě, s jakou přebytek perel a ozdůbek od plných krajek a bohatě vypracovaného pásu stoupá až do matného lesku honosné nádhery.

Díváme-li se na (bohužel ne zcela neporušenou) „Vlastní podobiznu" (1640) z londýnské National Gallery, nabýváme dojmu, i když pozdějším podobiznám ještě dáme přednost, že zde Rembrandt v motivu dlouho zpracovávaném, více ještě nežli v leptu z předešlého roku, který zůstal vnějšnějším a o nějž se patrně opírá, něčeho definitivního dosáhl. Podo-

bizna je plna důstojnosti beze všeho vnějšího předstírání. A smíme-li za to míti, že mu zde, jako již ve vlastní podobizně z roku 1639, Raffael a Tizian ukazovali cestu, kterak zpracovati posu, jež mu již při leptu z r. 1631 na mysli tanula, v silný a klidný celek — pak shledáváme se tu zajisté také s příkladem, že „prendre son bien où il le trouvait" čerpalo u něho sílu především z nitra. Rembrandt byl bez odporu „un grand profiteur", ale měl především ono vnitřní bohatství, které dávalo všemu, co do sebe přijal, znovu harmonicky povstávati. Či není snad tento portrét, srovnán s vlašskými obrazy, které patrně byly při něm v potaz brány, především onou, řekli bychom domácí útulností naplněn, kterou mnohostranný Holanďan nejvíce jako svůj vlastní živel do světového umění uvedl?

Zdá se, jakoby Rembrandt byl svoje vlastní podobizny větším dílem proto maloval, aby zde bez zodpovědnosti vůči cizímu modelu klidně mohl řešiti nesnáze, které se v praksi vyskytly — a jakoby potom nabytých výsledků zase při jiných podobiznách využíval. Tak shledáváme se s motivem, který 1640 ve vlastní podobizně v National Gallery zpracoval, zřejmě znovu v krásné „Podobizně muže" v Brusselu, která byla protějškem ke slavné „Dámě s vějířem" (1641).

Tato malba v Buckinghamském paláci je spolu z toho, co u Rembrandta nejvíce okouzluje. Posa, šperky, výraz, vše je neobyčejné a ušlechtilé. Měkké a váhavé je třpytění světel těkavými stíny, ale kousavě ostré, třebaže sametovým štětcem vedeno, je markování kresebných sil v bohaté a přece něžné modelaci.

Zvláště krásný lept píšícího „Muže s náhrdelníkem a křížem" (1641), jejž téhož roku také ryl jako hráče v karty, má věru florentskou noblesu.

Jemně charakterisovaná podobizna „Anny Wijmerovy", matky Jana Sixe, je výtečnou ukázkou způsobu, jakým Rembrandt oné doby (1641) maloval staré dámy. Její sláva je však překonána (bezpochyby nedlouho po té malovaným) „Portrétem Alžběty Basovy" (Amsterodam, Rijksmuseum), který jest asi nejdůstojnějším pomníkem onoho pokolení zdatných žen ze zlaté doby Holandska. Této malbě vtěleno je tolik znalosti lidí,

tolik taktu, tolik pochopení pro důstojnost zdatného stáří, že měšťanská rozšafnost beze vší úmyslnosti zobrazena je tu jako něco heroického. Tak a nejinak představovali bychom si Haesje Claesz., patronku Amsterodamu. A jakoukoli ženou byla jinak tato imposantní dcera pekařova a vdova po admirálu, tak jak Elisabeth Basová na nás hledí z tohoto mluvícího obrazu, pozdější pokolení v plném obdivu klasické podobizny dalo jí mimovolně místo mezi holandskými světicemi.

Veliký obraz „Menonitského kazatele Cornelise Anslo" (1641) v Berlíně jest dílo, z něhož zachovaly se různé předběžné studie. První, co asi Rembrandt k tomuto portrétu pracoval, jest 1640 datovaná kresba rudkou v British Museum, příprava pro lept z r. 1641. Tento list sám náleží k méně krásným portrétovým leptům Rembrandtovým. Provedení jest tu a tam poněkud krotké. Výraz hlavy má něco ovčího. Bezpochyby nedlouho po této studii rudkou vznikla rovněž 1640 datovaná perokresba (u E. de Rothschilda v Paříži). Že tato kresba právě jako lept myšlena byla ještě jako jednotlivá figura a ne jako část komposice, dokazuje odříznutý stín vedle sedadla.

Značně okázalým pohybem ruky je odznačen bodře autoritativní řečník. Ale zdá se, jakoby Rembrandt byl soudil, že osobitost Ansloovu důkladným zobrazením jeho pouhého zjevu přece jen k plnému výrazu nepřivedl. Snad sdíleli i jiní tento pocit. Na jednom otisku tohoto leptu čte se pod nápisem „Na kresbě Cornelise Nicolaesz. Ansloa, umělé Rembrandtem vyvedené", tento veršík Vondelův: „Kornelisův hlas nechť Rembrandt maluje — Jeho viditelná část je to nejmenší z něho. — Neviditelné očima neviděti — Kdo chce Ansloa vidět, musí ho slyšet."

Budiž tomu jakkoli: aby vyplnil citelnou mezeru, přidal na veliké, patrně z této skicy se vyvinuvší malbě k Ansloovi o něco níže sedící a horlivě naslouchající figuru, ženu, dle podání osmnáctého století jeho manželku, dle Bodeho asi správněji nějakou vdovu — v jejímž obličeji každým způsobem účinek slov povznášejícího utěšitele velmi je patrný. Také v leptu Uytenbogaerta připojil Rembrandt figuru, aby děj učinil srozumitelnějším. U malého Coppenola učinil později něco podobného.



10. SVATÁ RODINA. — 1640.
PAŘÍŽ, LOUVRE.

Kdežto pak postava Ansloova v obraze jak sama sebou, tak také tím, že tak cele věnuje se oné ženě, mnohem imposantnější se jeví, stala se tato, jakoby po lákavém nějakém světle daleko před sebe utkvěle vyzírající žena v celé odevzdanosti své důvěry, v jemném vyjasňování svého smutku v uplakané tváři, která jakoby v hoře i útěchu se halila, něčím tak nádherným, že tento nezapomenutelný zjev náleží k nejdojímavějším postavám celého Rembrandtova díla.

Portrét „Mladé ženy o stůl se opírající" (1642) u lorda Iveagha v Londýně je příkladem, jak malíř dovede býti ku podivu něžným a zároveň nesmírně pevným a pružným. Partie, jako ona za špičku nosu ustupující tvář s pozadím kusu nabíraného límce náleží k nejjemnějším vypnulinám, jež možno si pod prostě přitlumeným plochým světlem mysliti — a při tom je kresba tak sumární a švarná, že opírající se ruka upomíná na řecký relief.

V „Pánu se sokolem" (1643) vévody z Westminsteru myslil Rembrandt opětně na Ariosta. Ale jak volně, jak sám sebou jist vedl si zde při převzetí liniového motivu! Jaká to krásná úměrnost přednesu, jaká ohebnost, jaká elegance, která nemusí ustoupiti ani před nejkrásnějším italským uměním — a nad to ještě obraz ponořen je v obzvláště jemný vzduch. „Žena s vějířem", která tvoří protějšek, z téže sbírky, malá figura ve velikém rámci, stojí v hlubokém pozadí, skvějíc se v plném denním světle. Je to tvář málo osobitá, ale břitkým prohloubením vydobyl tu malíř přece něco skvostného.

Do doby těchto portrétů vpadla zakázka, malovati družinu kapitána Franse Banninga Cocqua, onen obraz, jenž pro svůj těžký ton, který již vrstevníci zdůrazňovali, byl později pojmenován „Noční hlídkou" a jenž stal se snad nejslavnějším dílem mistrovým.

Bylo to zcela v duchu Rembrandtově, když měl šestnáct střelců oné družiny dostati na plátno, neinventarisovati je, jak to jiní učinili, muže vedle muže v různých jich postavách, nýbrž sloučiti je ve skvělý soujemný obraz.

Jestliže van Hoogstraeten shrnul jednu přednášku ze své páté knihy

takto: „Nechť každý jen provede dílo jak náleží, prosté a jednotné"; pak praví dále právem:

„Rembrandt ve svém střeleckém obraze v Amsterodamě velmi dobře, ale dle dojmu mnohých příliš dobře k tomu hleděl, aby podal mnohem více z velikého obrazu své vlastní volby, nežli z oněch zvláštních podobizen, které mu byly uloženy".

Maluje-li Rembrandt lidskou tvář, nepodává kabalistiku očí, nosu a úst navzájem se doplňujících, nýbrž dává v magnetickém soujemu hlubší život celku. Jak by měl nyní při portrétování velikého pohnutého davu počínati si jinak? Také z této pestré sloučeniny zpodobil především výmluvný dav v celé jeho slavnostní náladě, jak v zlatistém zahalení pohyboval se prostorem. Také tajemné pozadí žije jako něco oduševněného kolem skvělé skupiny a v ní. Neboť o tomto díle byl by Delacroix obzvláště mohl říci „Chez Rembrandt même — et ceci est la perfection — le fond et les figures ne font qu'un". Nechtěl — snad proti přání svých zákazníků — ukázati střelce, nýbrž družinu a v této četě celý svět pohybu a iluse.

Nic mu neplatilo samo o sobě anebo pro sebe, a při Noční hlídce běželo mu dojista o mocně kypící celek, do něhož, jak se zdálo, chtěl vpraviti celý poklad toho, co jeho bohaté umění dovedlo.

Plný pocit prostoru, jaký mluvil již z některých jeho lejdských leptů, — soujemně orchestrální komposice, kterou odznačoval se již ranný obraz Simeona v chrámě, — noření ve sféru tajemnosti, jehož tak dobře docílil v „Anatomické přednášce" a při tom použité zdramatisování portrétní úlohy, jak nám to v malém ukazují již „Loďař" a „Anslo", — tumult v „Mene Tekel", — velkolepost v leptu „Mariino umírání", — hluboce prohřátá barevnost drážďanského „Simsona", — prudká obraznost v malovaných krajinách, — soujemný pohyb v „Mardochajově triumfu", — prostor a světlo jakoby vystupující z vysokého výklenku, jak to bylo jeho posledním portrétům vlastní, — „nejpřirozenější pohyblivost" jeho pašijních kusů, — všecko to sbíhá se v Noční hlídce v apotheosu všeho toho, co posud v jeho duchu obcházelo. Obzvláště onen rušný pohyb, který

Rembrandta v uplynulém období tolik zaměstnával, zde, a to jako pojící komposiční živel, zvýraznil pro skvostnou skupinu, aby se ve fantastické situaci „objevil ozdobně vyzbrojen“, jako široký proud lidí barevně nahozen, kolem hnědé a žluté hlavní figury svého v čele kráčejícího a demonstrujícího kapitána a svého lieutenanta.

Ale všecky ty hlavy v druhém poli, mezi nimiž jsou některé skvostně mluvné — všechen ten pohyb: červený střelec, jenž nabíjí svou mušketu, druhý, jenž šikmo za Banning Cocquem vyráží, ten odstrkující a onen do hlavně své pušky troubící muž za Ruytenburgem, statečný praporečník, jenž svoji korouhev tak pyšně rozevlává, sergeanti se svými halapartnami a partizánami, všichni ti klobouky, přilbami a péry vypravení pikenýři, a smělý bubeník s dvěma nádhernými chlapci za sebou a pejsek a výrostek s rohem na prach utíkající, až k malé záhadně svítící víle dole u schodů — splývají přece všichni vespolek v podivuhodnou hru měkkých soumraků a zlatistého svitu a sametových stínů, pyšně ozářeni svítivým zlatým prachem.

Vše vyznívá vespolek v jeden zvuk ne sice jasné barvy, ale tonů, hlubokých, vázaných, těžce se nesoucích tonů. Posudky, kterými toto dílo déle dvou a půl století bylo pronásledováno, dosahují, abychom tak řekli, až ke stromům, nikdy však nedostihují majestátu lesa. Hoogstraeten měl pravdu, když v uvedené své poznámce takto pokračuje: „Nicméně přežije toto dílo, nechť se mu cokoli vytýká, dle mého pocitu všecky své soupeře, poněvadž je tak malebné ve své ideji, tak smělého vzletu a tak silné, že podle mínění některých všecky ty ostatní kusy vedle něho jako kartové obrázky stojí.“

Silné světelné a barevné hlaholy rozplývají se ve velikou škálu žhavého bronzového tonu. Odvážné pohyby neseny jsou parokruhem tajemnosti. Drsné protivy podřazují se mámivé představě, která je spolu oslňující i zdrženlivá, rozmarná, ale pevně sepiatá, zneklidňující a přece obzvláště výmluvná. Je to těžké na nás doléhání nesmírného zjevení, splývající v dálné záři slavné vzpomínky, je to bohatství tonů všecky odstíny pitvajícího vnímání, oslavené v básnických mlhách nejhorečnějšího, nejfenomenálnějšího všech uměleckých snů.

Dokončení „Noční hlídky“ spadá do první polovice roku 1642. Brzy po té zemřela Saskia. Pátého června zavolá notáře a dělá svoji závěť. Ač „nemocná na loži“, umí, jak se zdá, paměti a rozumu dobře užívati. Podpis však napsán je třesavou rukou. Dne 14. června zemře a zanechá devítiměsíční dítě, jménem Tita.

Již v prosinci 1635 byl jeden syn Rembrandtův a Saskiin, jménem Rumbartus ve Starém kostele pokřtěn. Farář Johannis Silvyus a jeho paní předstoupili před komisaře Fransois Kopala z Vlissing, jenž měl Saskiinu sestru Titii v manželství, jako svědkové. O tomto hošíkovi není známo, jak dlouho před Saskiinou smrtí již zemřel.

Dne 22. července 1638 shledáváme v křestní knize Starého kostela tento zápis:

1638. Den 22^{en} July hebbent h^{e} verbond teeken ontfangen

Rembrandt van Ryn	Tysja van Ulenburch
schilder	D. Johannis Silvyus fat
Sassa van Ulenburch	ende stont op ende dooptė
	Cornelija

Tato Cornelie, pokřtěná patrně dle Rembrandtovy matky jako Rumbartus dle Saskiina otce, nežila asi dlouho; neboť v křestní knize Starého kostela nacházíme ještě tento zápis:

1640 July.

Den 29_{en} dito op sondach syn gedoop (pokřtěni) dese navolgende Kinderen:

	de Comissaris Francoys Copal
Rembrandt van Ryn	Titia van Uylenborg
Saskia van Uylenborg.	brachten
	ten h. doop Cornelia.

To byla tedy druhá dcera, která obdržela také jméno Rembrandtovy matky, ale také jen krátce žila, neboť při Saskiině smrti již se nepřipomíná.



11. PODOBIZNA DÁMY S VĚJÍŘEM. — 1641.
LONDÝN, BUCKINGHAM — PALAST.

Déle než o rok později nacházíme v křestní knize Zuyderského kostela toto zaznamenáno:

Op den 22^{en} September syn dedoopt dese navolgenden Kinderen door d. Basius.

Rembrandt van Ryn, Saskia van Uylenburch. Getuygen de secretaris Gerardus Loo, de heer Commissaris franchoys Kopal, Aeffgen Pieters, weduve van domyne hoannis selvyus. Titus.

Bylo to jediné dítě, které Rembrandtovi při Saskiině smrti zbylo.

Již v nejposlednější době, kdy Saskia ještě žila, nacházíme v Rembrandtově práci několik krajinových leptů, které na rozdíl od listů, v nichž užil krajiny jen jako okolí a také na rozdíl od jeho malovaných krajin, bezprostředně vzaty jsou z holandské přírody.

„Chatrč se senným stohem", „Chatrč s vysokým stromem" a „Mlýn", všecky 1641 datovány, působí právě jako „malý most v Sixu" a skvostný list „der Omval" (oba vzniklé o čtyry roky později) dojmem, jako by byly přímo dle přírody a v nejužším obcování s ní na desku ryty. Poctivějších krajinových leptů, které by skrovnějšími prostředky krásněji teplý charakter širého kraje vystihovaly, neznáme. Po 1642 podává pak již většina jeho krajinových leptů takové, na plné skutečnosti založené pohledy holandského kraje. Vznik těchto listů uváděn byl v souvislost se ztrátou vlastní domácnosti, čímž prý byl puzen více ven do polí. Ale to málo souhlasí s tím, že právě tyto tři nejkrásnější krajiny povstaly ještě za Saskiina života. Jakkoli pochopitelná jest tato snaha, přiváděti vývoj umělcova díla v úzké spojení s událostmi jeho života, neshledáváme přece v Rembrandtově umění vezdy důvodu k tomu. Jen tolik je jisto, že nejznamenitější z jeho krajinových leptů, „Krajina se třemi stromy", byl udělán v roce po Saskiině smrti.

I kdybychom v tomto obraze v jisté příkrosti protiv něco více méně komponovaného spatřovali, při základním rázu této krajiny můžeme přece jen, jako při jiných Rembrandtových krajinových leptech, mysliti na potulky, které asi konal v nedalekém okolí Amsterodamském. Kdo zná

krajinu u Naardenu, Huizenu, Valkeveenu myslil by téměř, že tam krajinu se třemi stromy právě tak znovu shledává.

V tomto leptu přidělena obloze veliká úloha, jinak než u ostatních rytých krajin Rembrandtových. Až na tři výjimky nechal Rembrandt nebe na svých krajinných leptech zcela bílé. Běželo mu zde o kresební motiv nějakého mlýna, selského statku, skupiny stromů, silhouetty města nebo senného stohu, ne tak o náladový moment. Účinek listu „Tři stromy" je držán větším dílem nádhernou oblohou, po které honí se za dešťovým závojem o překot svévolná mračna. Jest to, jakoby víly, satyrové, andělé a démoni, z ničeho se vynořujíce a v nic se rozplývajíce, hrozivě i vábivě v tanci se proplétali v této zářivě světelné hře, jež nejplněji ony tři stromy oblévá, které trčí svými drsnými vrcholky vítězně do majestátní holandské oblohy.

Brzo na to vidíme Rembrandta zpracovávati zase několik biblických předmětů, z nichž „Cizoložnice" (1644) v londýnské Národní galerii, která v leckterém ohledu ještě upomíná na „Simeona" z roku 1632, pro krásnou komposici a vzácné provedení největší slávě se těší. Poutavější jsou některé menší kusy z následujícího roku v berlínském Museu; „Anděl zjevuje se Josefovi ve snu" a „Slepý Tobiáš", kde obzvláště v tomto jemné procítění podepřeno jest zralým tónem. Tak krásně ještě nikdy nemaloval poesii chudoby.

Thematu „Svaté rodiny" v Louvru také opět se ujímá. V „Kolébce" (± 1634 u Boughtona Knighta) smíme dojista spatřovati Marii a Annu u Jezulátka. V hluboce zbarvené „Rodině tesařově" (1645) z Eremitáže je předmět snášejícími se anděly blíže napovězen. Ale, jak Bode praví, nejlíbeznější z těchto maleb a ve svém způsobu jedno z nejkrásnějších děl mistrových je „Svatá rodina" (1646) v Kasselu.

Od „Noční hlídky" byly uplynuly čtyry roky. Luxusová horečka se vybouřila, plamen sálá méně na venek, aby v nitru tím žhavěji hárал. Byl těžce zkoušen. Mnoho ztratil a dojista mnoho trpěl. Bolestné tony vnikají do jeho práce, které jí jen tím větší krásy dodávají. Jaká nádhera projevuje se v tomto malém obraze! Třebaže zde ještě skutečnost nerozřešitelně

protkána je vidinou — zdaž byla kdy poesie domácího krbu velkolepěji a spolu něžněji vyjádřena, nežli v této, úzkostí i rozkoší, mírem i zápasem dýšící malířské zvěsti o sedmibolestné slasti mateřské? Jak podivné, že zní tu tlukot srdce, který zdá se nám tak dojemně blízkým, přes ono děsivě romantické, ono tísnivě divotvorné, které v této malbě úmyslně jakoby k nějakému tajemnému dění je inscenováno?

Ale právě v tom projevuje se Rembrandt obzvláště. Konkretnost nějakého z přírody vystřihnutého kusu skutečnosti vyvolati před oči nenáleží k oněm prostředkům, jimiž hlubší životní moudrost odíval ve formu. S nejhlubšími taji organické i viditelné přírody byl v takové důvěrnosti, že mohla provázeti let jeho fantasie kamkoli. Což pak — správně pochopeno — neuskutečňoval on vezdy fantasii a nepřetvářel skutečnost znovu v postavy vyššího řádu, dávaje maso, krev a nervy nejbohatěji orkestrovaným postavám svého snu? A není to právě pro tento jedinečný dar, jímž také zde to nejbližší i ono nejvzdálenější tak symfonicky vyslovoval — není to tím, že před tímto dílem cítíme se zároveň tak břitce ubohými a zase tak nádherně bohatými, tak sklíčenými a přece tak široce uvolněnými?

Malby jako „Svatá rodina“ měly by vésti k domnění, že Rembrandt oněch let nacházel ve své domácnosti zvláštní látku k takovým výjevům. Ale není o tom nic známo. Jak utvářel se jeho život v prvních letech po Saskiině smrti, kdy Titus ještě vězel v dětských střevíčkách, nedá se zjistiti. Ví se toliko, že v roce 1649 dostal se do sporu s vdovou po trubači Geertjí Dircxovou, která u něho sloužila.

Kdy tato žena přišla do Rembrandtova domu, zůstává nejisto. Nemusilo to býti hned po Saskiině smrti; neboť praví 24. ledna 1648 v závěti, kde se nazývá „nemocnou na těle“ a Tita ustanovuje universálním dědicem, že byla jeho chůvou a tedy ne kojnou. Později uznává sama, že všeho, co má, nabyla v domě štědrého Rembrandta. „Od té doby však, co odešla z Rembrandtova domu a bydlila sama,“ prohlašuje dne 28. června 1649 před notářem, nemůže již vystačiti a prosí proto svého dřívějšího pána o podporu. Rembrandt chce, „aby její stříbrný a zlatý

majetek, jenž je zastaven, vyplatil a ji tak zcela zachránil, se srážkou toho, co již jí půjčil, ještě tolik dáti, až by to všecko dohromady dvě stě zlatých činilo. A nad to ještě k její počestné obživě ročně sumu stošedesáti zlatých po dobu jejího života..." vše s výhradou, že její závěť ve prospěch Titův zůstane v platnosti. Bylo asi Rembrandtovým úmyslem, aby klenoty, které jí nejspíše trochu nerozvážně daroval, vrátily se tímto způsobem zase k Titovi. Ale toto vyrovnání, jak se zdá, nevešlo ve skutek a tři měsíce později dává Geertje Rembrandta volati před soud pro záležitosti sňatkové a pro urážky, aniž by se žalovaný dostavil. Šest dní po té přichází Rembrandtova mladá služka, Hendrickje Stoffelsova složit před notářem svědectví o tom, co Rembrandt Geertji byl nabídl. Zase třináct dní později prohlašuje obuvník Octaef Octaeffsz., jenž byl svědkem při Geertjině závěti, před týmže notářem, že čtyři dny před tím byl při nové rozmluvě Rembrandtově s Geertjí v „kuchyni" s notářem přítomen a že „táž Geertje Dirxcsova na requirenta velmi prudce a nerozumně si vyjela, a akkord ani čísti, tím méně podepsati nechtěla". Geertje prohlásila sice, že listina, kterou nechtěla slyšet předčítat, obsahuje skutečně ujednání, ale užila „vytáčky, že při nemoci nebo slabosti potřebuje služku nebo klíčnici a tudíž ročně více než jen stošedesát zlatých, načež, ačkoliv rekvirent řekl, že to dle svého uznání k lepšímu zařídí, jmenovaná Geertje Dircx žádný akord pro tuto dobu podepsati nechtěla."

Po třetí vyzván, dostaví se Rembrandt 23. října 1649 před jmenované komisaře. Teď teprve přichází Geertje s prohlášením, „že žalovaný jí ústně slíbil sňatek a jí na to prsten dal." Kromě toho prohlašuje, že měla s Rembrandtem důvěrné styky. „Žádá, aby žalovaný ji pojal za ženu, anebo jinak se o její obživu postaral."

Rembrandt popírá první tvrzení Geertjino a prohlašuje, že o druhém nemusí se vysloviti. Komisaři vynesou po té rozsudek, že žalovaný má žalobkyni místo stošedesáti zlatých dávati sumu dvou set zlatých a to ročně po dobu života."

S tímto výsledkem, jehož mohla Geertje dojista bez procesu dosíci,



12. DRUŽINA KAPITÁNA FRANSE BANNINGA COCQUA. — 1642.
AMSTERODAM, RIJKSMUSEUM.

byla tato neutěšená věc zatím u konce. Sedm let později dovídáme se nicméně ještě poslední části této historie. Bratr Geertjin, Petr Dirksz., dal ji 1650 dopraviti do nějakého ústavu, zač Rembrandt platil útraty. Bezpochyby žádá nyní, syt dalšího vykořisťování, peníze zpět a dává Petra, ježto se k tomu nemá, zavříti. Nedlouho na to přichází pak nějaká Cornelie Jansova prohlásit, „že v roce 1650 na požádání přátel Geert Dircxovy pomáhala dopraviti tutéž Geert Dircxovu do pracovny v Goudě, a že ona svědkyně v tuto dobu a aby se to provedlo, tu a tam půjčovala a dávala... sumou asi 140 zlatých, spíše více než méně, kteréžto peníze prý ona svědkyně na požádání jmenovaných přátel vyzvedla a obdržela z ruky producenta."

Z toho tedy vysvítá, že Geertje byla zakročením svého okolí zavřena do nějakého ústavu, že však Rembrandt ještě byl ustavičně o peníze žádán. Poněvadž toto vše ve spojení se způsobem, jak si v říjnu 1649 u Rembrandta „v kuchyni" počínala, opravňuje k domněnce, že by vdova po trubači, která se nazývala „nemocnou na těle", byla od nás asi zařazena mezi nervově choré a snad se svou rodinou někdy překročila meze vydírání — nebylo by spravedlivo v této věci ostře usuzovati o Rembrandtově chování. Je ovšem podobno pravdě, že dal se na nějaký čas Geertjí upoutati a snad bylo v jeho povaze, že konečně z nevrlosti nad tím sáhl ke zvláště drastickým opatřením. Každým způsobem však mohl každý, kdo s Rembrandtem dobře smýšlel, býti rád, že tato tak málo jemnocitná chůva byla konečně z domu.

„Noční hlídkou", tak se za to má všeobecně, Rembrandt odstrašil a odcizil si lidi, kteří se chtěli dát malovat. Přece však nemůžeme s tím jen tak prostě souhlasiti, třebaže veliký střelecký obraz znamená obrat na jeho dráze. Ač nebyl již jako před desíti lety modním malířem důkladných Amsterodamanů, známe přece několik portrétů z jeho ruky, které brzy po 1642 vznikly a nemohou všecky býti malovány jen ze záliby. Jsou nádherné mezi nimi, a rozmanité.

Podobizna „Pána v okruží" (1644) s posuňkem ruky Banninga Cocqua, u B. Altmanna v Novém Yorku, upomíná ve svém poněkud

vněšném achevé, jež stojí na hranici znavenosti, na některá o deset let dříve vzniklá díla. Jemnější podobizna muže (1643) u Mrs. Alfred Morrisonové, která tam neprávem sluje Dr. Ephraim Bonus, opětuje držení o jedenáct let dříve malovaného Maertena Lootena, podává však v subtilní charakteristice plaché ostré hlavy něco daleko pronikavěji odvážného. „Mladá žena u zábradlí schodů" (1644) u Alexandra Hendersona, nesprávně nazvaná „ženou purkmistra Sixe", má něco od „Mladší paní" u rodiny van Weede van Dykveld, je však mnohem plnější, krásnější, pikantnější. Novější a smělejší je „Mladý muž, jenž povstává od stolu a sahá po své čepici" (1644) u earla Cowpera. Žhavým tonem barvy prosycený obraz je úžasně svérázný jak co do uspořádání a výrazu, tak i zpracování látky. Snad nemáme tento obraz považovati za objednanou práci, spíše za portrét ze záliby malovaný.

„Čtoucí muž u okna" z kodaňské glyptotheky, který se k němu co do sytosti tonu hned druží, platí většinou za genre, ačkoliv v poslední době spatřován v něm také biblický předmět. Je dosti možno, že to byl prostě portrét známého, asi jako lept Jana Sixe, do bohatě vypraveného interieuru zasazený. Každým způsobem je tu klenot malby, plný barevné iluse a náladové vážnosti.

Z pozdější asi doby je „Portrét mladého malíře", snad Rembrandtova žáka, jenž navzájem zdá se kresliti mistra. Obraz činí dojem motivu, Rembrandtem pouze pro sebe sama na plátno nahozeného, jenž spočíval na něčem přímo viděném. Ačkoliv representativněji podán, jest portrét „Mladého malíře ve vysokém klobouce" stejně intimní. Také při této prostě-zrale malované práci myslíme na nějakého důvěrníka nebo přítele malířova. Je to obzvláště poutavý obraz: tázavě hledící mladý muž, jemuž světobol tak smutně pohrává kolem rtů.

Portrét méně snivého soudruha v umění, který touže dobou ryl, snáze dá se identifikovati. Je to nedávno z Italie se vrátivší krajinář Jan Asselyn, jehož pikantní zjev poskytl motiv k jednomu z nejmluvnějších Rembrandtových leptů portrétových, plný kamarádského dobrého rozmaru a cikánského švihu. V prvním nákresu dostal Asselyn za pozadí malířský podstavec,

přečnívající jeho nevysoký špičák. V konečném stavu je podstavec odstraněn a fond zcela bílý. Hlubokým tonem je naproti tomu propracováno pozadí na leptu portugalského židovského lékaře Ephraima Bona (1647), jenž je zpodoben ve chvíli, kdy sestupuje se schodů a obraceje k nám svůj důvěru vzbuzující obličej, zdá se přemýšleti o nějaké odbyté návštěvě. Jistá sféra příjemné tajemnosti spočívá v tomto leptu, jehož předmět, jenže s okolím trochu jednodušším a výrazem skoro ještě živějším, také maloval. (Sbírka Sixova.)

Co do sametového tonování druží se k tomuto obrazu současně vzniklý veliký lept Jana Sixe, jenž stoje u okna čte, čítaný k nejzdařilejším Rembrandtovým listům. Jako náladový interieur je tento technicky nekonečně zjemnělejší lept ještě krásnější než Bonus. Výraz dumající figury úplně se rozplývá v sametové hloubce subtilně celovaného okolí. Celý list dýše utěšenou samotou v duchovním požitku.

V takovém intimním pojetí, sedícího v pokoji u okna, zobrazil Rembrandt v této době (1649) také sebe sama v leptu. Všecka výzdoba, účes a předem uvážená posa tu chybí. Travestie ustoupila podání v négligé, které přímo útočí na muže samého a v tom nepokrytě vnějším zjevu hlásá nám tím více o vnitřním člověku. Vidíme zde Rembrandta samého, jak v klobouku a volné pracovní kazajce ve zbožné pozorování pohřížen za svým kreslicím stolem do světa vyhlíží, hotov vše takto viděné papíru svěřiti. Jeho bolestmi sevřený obličej ukazuje stopy mnohého boje a mnohého utrpení, ale hluboce zbrázděné rysy mluví také o nezlomené, ano zocelené tvrdošíjnosti a o rozhodném zakotvení mezi poklady hlubší životní moudrosti.

Biblické předměty poutaly takto prohloubeného zřece více než jindy. Jak umělec žil právě v této době v náboženských komposicích, o tom svědčí také okolnost, že z jeho četných kreseb biblických námětů dlužno snad asi třetí díl klásti do doby kolem roku 1650 a krátce potom. Viděli jsme již, jak často traktoval „Svatou rodinu“, aby tento sujet konečně nejkrásněji v kasselské malbě dovršil. Návrh „Klanění pastýřů“ v Mnichově, o němž zmínili jsme se při serii pašijních kusů, maloval rovněž 1646

znovu, menší ve formátě a jinak, v jednom kuse o tonu ještě plnějším, jejž chová londýnská Národní galerie.

V následujícím roce dokončil, vycházeje od dřívější komposice v Mauritshuisu, berlínskou „Zuzanu“, když byl k ní opětně něco předběžných studií vykonal, Co do smyslného žáru a barvy sotva jeden kus z této periody vyrovná se tomuto obrazu vysoké zralosti; ale co do niternosti výrazu je jinými díly této doby daleko překonán.

„Odpočinek na útěku“ v irské národní galerii náleží k plodům, v nichž Rembrandt nejvíce fantasie projevuje. Je v tomto tajemně nočním obraze něco ze slohu dřívějšího leptu „Zvěstování pastýřům“, ale vše je nekonečně útlejší, vše jemněji šelestí a skvoucí vzduch s měsícem za mraky je slavnostně tichý, jak ho sotva kdy holandský malíř, van der Neera nevyjímaje, maloval. Několik let později povstali „Učeníci do Emaus jdoucí“ z Louvru, malý, skromně vypadající obraz. Ale jak mnohem dojemnější jest tu nevzhledná postava stesk vyzařujícího Krista, nežli vždy ještě velitelský Ježíš z Rembrandtových dřívějších děl. Z téhož roku 1648 jest temný vysněný fantom „Milosrdného Samaritána“, rovněž v Louvru. Také zde jest prohloubení nekonečně větší, nežli když Rembrandt dříve tento námět, třebaže již tak výstižně, maloval. Biblické obrazy dýší nyní pocitem vznešené odevzdanosti. Nikdy nebylo v postavách pokorně do sebe pohřížených evangelium vyděděných hlásáno výmluvněji.

V „Tobiáši a jeho ženě“ u sira Francise Cooka, 1650 malovaném, je podivuhodnému tichému smutku interieuru dodáno posvěcení nádherou, kterou viděti venku otevřeným oknem. Vzpomínáme na „Mladého muže u okna“ v Kodani a na skřipkovou hudbu berlínského obrázku s Tobiášem — ale tak jako zde ten starý muž se sepiatýma rukama zarmoucen u temného krbu v snění sedí a barvitější ženská figura zády k nám s vrčícím kolovrátkem zachází, zatím co oknem, na němž visí ptačí klícka, spatřujeme nahoře červenou střechu a přes vinoucí se révu vábivou oblohu, je nyní všecko ještě významnější, ještě podivuhodnější, ještě zušlechtěnější. Na londýnské Rembrandtovské výstavě mohl snad tento obraz platiti za nejkrásnější z celého sta vystavených obrazů.



13. REMBRANDTŮV BRATR V ZLATÉ HELMĚ. — 1650.
BERLÍN, GALERIE.

Na této výstavě bylo také „Oplakávání Krista“ v životní velikosti, z téhož roku, náležející vévodovi z Abercornu: obraz, na němž bylo mnoho zkaženo. Ale tělo mrtvého Krista, tak jak v tragickém držení toho, jenž dobojoval, matně svítě do bílého rubáše se hrouží, je tak cize velkorysého slohu, že již tím zůstane tento, mezi díly mistrovými ojediněle stojící výtvor nezapomenutelným.

Uprostřed těchto vysoko se nesoucích biblických námětů stojí „Uzdravování nemocných“, obyčejně „Stozlatový list, (± 1649) na který asi Baudelaire myslil svým:

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement...

Kristus stojí na vyvýšenině, kde odráží se od temného výklenku. Má na sobě prostý, v rovných záhybech splývající oděv. Nic vnějšího jej nevyznamenává. Ale přes jeho obličej s něžně ekstatickým výrazem chvěje se fosforeskující svit v hlubokém temnu sametově leptaného pozadí. Kdežto vedle něho stojí několik apoštolů a řada rokujících fariseů, tlačí se k němu zdola kromě skupiny žen s kojenci široký průvod nemocných a slabých. Je tu těžko oddychující žena na rohožce, ve zvířecí kůži zahalená stará žena, o požehnání žadonící dívka v lepším oděvu, malomocný muž, potácející se vodnatelný, jejž vede vrásčitá žena, jeden zcela vysílený na kárce, za ním jeho naříkající žena, muž na velbloudu, Ethiopan s oslem: vesměs postavy nejbližší skutečnosti, které všecky po Ježíšovi dychtí. Ale nehledě ani k tomu, že přibíhající všichni k němu plni naděje se obrací, ovládá záře kolem Kristovy postavy úplně celý, nepochopitelně bohatě a prohloubeně komponovaný lept. Byť i v optickém dopadu světla tohoto, ve své pestré změně tak vázaného obrazu přece něco nevysvětlitelného zbylo — světlo, které ozařuje veškeren niterný život všeho toho, které řídí děj, které dodává obrazu posvěcení, nepřichází odjinud než od onoho kazatele, jehož otevřená gesta láskyplného pomahání a jemné tahy mluví nejčistším majestátem.

Při tom však nezanedbává tento všestranný umělec, věnující se neúnavně zpodobování duševně do nitra se hřížících, také smyslového nazírání toho, co na svých poutích a toulkách našel. Množství jeho nejkrásnějších krajinových kreseb, roztroušené po mnohých sbírkách, muselo vzniknouti v těchto létech. A co se týče leptů, klidně drsná „Krajina s věží“, ve které Vosmaer spatřoval ves Loenen, menší „Krajina s pijící krávou“, ještě menší listy „Labutě v proudu“ a „Krajina s člunem“, „Stoh a ovčí stádo“, skvostně vypravující „Krajinka s mlékařem“, tak zvaný „Obelisk“, v němž však opravdu máme jen mezní sloup, jak stály kolem Amsterodamu, skvostná deska „Tři selská stavení“ a „Ctyrhranná věž“ — všecko je z roku 1650 anebo z doby krátce před tím. Z následujícího roku je nekonečností roviny hučící lept „Statek zlatníkův“, kdežto „Krajina s lovcem“, „Pokraj lesa“ a „Cesta podél kanálu“ představují zcela poslední obrazy venkovského života v Rembrandtových leptech.

Všecky tyto listy povstaly, na rozdíl od dřívějších krajinných leptů Rembrandtových, které byly jemně a zrale uváženy a velmi pečlivě lučavkou leptány, hlavně přímým zpracováním desky studenou jehlou v mědi. Chytnou nás proto abruptní jemností lichotně se sunoucí nebo prudce řezané kresby, čímž dociluje se skvělé otevřenosti efektu.

Také mezi Rembrandtovými malbami nacházíme asi kolem 1650 zase několik krajin, z nichž některé mají velikou sílu. Co do základního rázu pojí se hlavně k oněm, které vznikly brzo po 1642; mají však při stupňovaném ještě obsahu tonovém a sepiatějším účinu méně prudkou, mírnější dramatičnost.

„Údolí se zříceninou na hoře“ v Kasselu náleží k nejkrásnějším kusům tohoto druhu. Povrchně viděno, není tu více barvy užito než na smělou grisaille „Svornost země“ (Museum Boymansovo v Rotterdamu, 1648). Ale jaký zvuk vybavuje se při bližším vnikání z těchto vssátých tonů! To jest ono úplné vsebezapadání příbuzných barev, které van Hoogstraeten u Rembrandta velebí: ale přechází v hudební splývání do tak mocných akkordů, jak ho u malířů nevázaných barev sotva shledáváme. Netvoří tyto nesčíslné odstíny šťavnatého temna a hlubokého zlatistého

bronzu a hnědého okru a něžného bistru a jemně žhnoucí šedi a červenavé sepie, od bledého lapislazuli a teplé červeně a olivové zeleni jen trochu vyzvednuté, dohromady bohatství a hloubku, proti nimž obšírnější barevné škály obyčejně podléhají?

Slavný „Větrný mlýn" u lorda Landsdownea jest, ačkoliv také téměř monochromní, co do ohromné plnosti tonu nepřekonán. Všecko je tu uvedeno v jednoduchou stavbu splývavých ploch. Jakkoli propracování je úžasné, uchvátí celek svou opravdu monumentální náladou. Je to skvělost sluneční záře, snoubící se s nesmělostí soumraku, je to melodické dožívání pohnutého dne v dozpěvu večera po klidu bažícího.

Do této periody spadají z Rembrandtových děl zase některé portréty a jiné obrazy, k nimž osoby blízkého okolí byly modelem.

Opětně vyskytuje se po 1650 v jeho malbě ženská postava, k níž, jak se za to má, sedělo malé, od Houbrakena uvedené selské děvče z Randsdorpu, Hendrickje Stoffelsova, která již od 1649 byla v jeho domě a v listině mnohem pozdější „gouvernante u Rembrandta van Rijn" se jmenuje a v celém jeho pozdějším životě důležité místo zaujímá.

Louvre chová onen, jakoby ze širokých akkordů soumraku líbezně se vynořující zjev mladé, v otevřenou kožešinovou kazajku oděné ženy, vážné, skoro starostlivé, ale při tom těšivě vlídné a rozumné ve výraze, bezpochyby obraz, jenž nejspíše může platiti za skutečný její portrét (±1652).

Z doby nemnoho pozdější — neboť vypadá spíše mladší než starší — bude asi „Hendrickje v bílém plášti" u Charlesa Morrisona, obraz, jenž, ač mnoho utrpěl, přece ještě velikým kouzlem působí, kdežto rozkošný malířský kus „Koupající se dívka", který snad podává Hendrickjiny formy, v londýnské Národní galerii, je datován 1654.

Současně vzniklá „Bathseba" v Louvru, v životní velikosti, která, jak se rovněž za to má, dle Hendrickje byla malována, je jako komposice něčím, co bychom mohli nazvati aranžovanou aktovou studií. Ale tato, na hlubokých posunech stínu, v těžkých sytých světelných tonech neslýchaně směle vypracovaná nahota má v sobě tak prudce kolotající život,

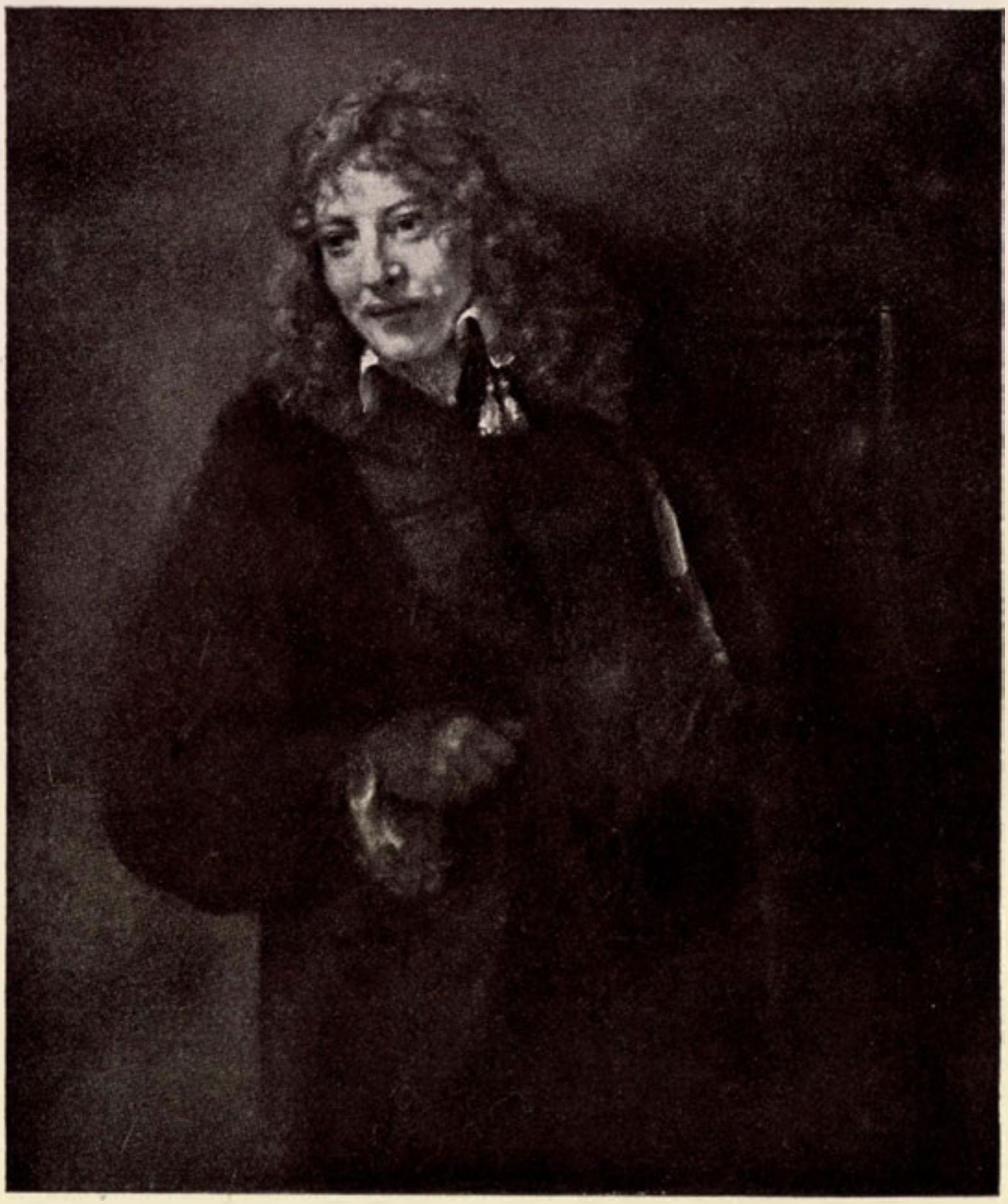
hlava je tak důstojná a krásná nesmělou rozkoší snu, že nedá se tu mluviti leč o velikém umění. Mladá žena nemá čemu se říká ušlechtilé formy, ale z těla mluví jiné šlechtictví života, které spočívá na více než vnější dokonalosti. Matně a svítivě stojí tu velkolepý organismus této ohebné lidské nahoty v tuhé barvě hýřivě uhnětené, tak že všecko jeví se tělesně teplým, hmatavým a v plném vzduchu široce dýchá. Nebylo bez příčiny, že León Bonnat při otevření sálu Lacazeova prohlásil tuto Bathsebu za nejkrásnější malbu celého Louvru.

V mužské hlavě, od dra. Bredia 1891 získané, která nese letopočet 1650 (v Mauritshuisu) poznal dr. Bode s velikou pravděpodobností Rembrandtova tehdy ještě žijícího bratra Adriaena.

Je to drsná, červená, štětinatá tvář. Šedivé kučery sedí rozcuchaně kolem zbrázděného čela tohoto silného neotesaného medvěda, oděného prostě ve volný kabátec, odevzdaného pod velkým hořem těžké práce, s tázavě přimhouřenýma očima a nosem malíře samého. Zvětralá, naduřelá hlava, na podkladě studeně-teplého temna silnými tučnými tahy v jednom impulsu malovaná, jest, ačkoliv myslíme při ní na melodii hranou na jedné jenom struně, skvostný kousek výborné šedé jadrnosti.

Kdežto tento obraz jest vrcholem jednoduchosti, nacházíme tohoto bratra v témž stáří ještě jednou v berlínském Museu, dramatičtějšího ve výraze a fantasticky vyzdobeného, s velikou přilbou z tepaného zlata na hlavě a okružím pod vzdornou bradou. Přitlumená tonina drsného, zatrpklého obličeje a nádherné hrudi je oporou hlaholivému efektu partie přilbové, kdežto naopak nepopsatelný světelný relief této mučivě propracované zlaté nádhery ještě více prohlubuje ponurou osudovost v popelavé tváři.

U hraběte Potockého v Paříži nacházíme bezpochyby Adriaena opět s méně umdleným výrazem. Z bohatých odstínů skvostně se tmícího brokátu probírá se tato záhadná tesklivá hlava věštce do předu světlu vstříc, a umí, přes jakousi stopu ulízanosti, tak podivně vypravovati o doutnajícím ohni a slabosti, o slzách a pýše. U Julesa Porgèsa setkáváme se — v obraze asi podezřelém — s jeho hlavou na obraze spíše genrovitém: třebaže v přimhouřených očích a v celém, ostře zachyceném typu něco jest, co



14. NICOLAES BRUYNINGH. — 1652.
KASSEL, GALERIE.

upomíná více, než u Rembrandta bývá, na mnohou německou nebo staroflámskou hlavu, podobá se přece krásná zralá malba velmi Rembrandtově.

Nanejvýš hledali bychom za tím, s ohledem na pendant ve způsobě Maesově, práci, která byla nadaným žákem připravena a mistrem dále provedena, jako „Stará žena s knihou" v téže sbírce ukazuje tím, že skvostná místa leží vedle nepochopitelně slabých partií, na částečnou práci mistrovu při díle žákově.

Ještě jednou (1654) maloval Rembrandt svého bratra v kuse, který chová Petrohradská Eremitáž, a kde jeho kostnatá tvář těžkomyslně, ano zbědovaně zpod černé čepice vyzírá, jako obraz truchlící vyžilosti. Na jednom obraze „Jdoucích do Emaus" z Rembrandtské školy (Darmstadt) a ještě určitěji na jednom, dříve Sokrates nazývaném Ferdinandu Bolovi (Louvre) nacházíme ještě jednou touž hlavu, takže starý muž seděl patrně také Rembrandtovým žákům. Bezmála bychom z toho mohli souditi, že Adriaen v poslední době svého života v Amsterodamě po nějaký čas u Rembrandta bydlil. Asi v době, kdy vznikl petrohradský obraz, bylo to, kdy starý mlynář sestoupil do hrobu.

Je na pováženou, stavěti příliš pevně na těch málo udajích, které máme. Ale domněnka, že Adriaen se k svému bratru přistěhoval, mohla by býti posilněna okolností, že v oněch dnech vidíme v obrazech Rembrandtových také vynořovati se starou sešlou ženu, která jeví značnou podobnost se zmíněným pendantem k portrétu Adriaenovu (Jules Porgès), a v níž tedy ne nepravděpodobně možno poznati Elisabeth van Leeuwen, Adriaenovu ženu. Jedna z jejích podobizen, „Žena s červenou čapkou" (1654) z Eremitáže, snad byla také pendantem k Adriaenovu portrétu tamtéž.

Nejlépe vystižena, jako ze slonoviny a ebenu ztavena je na obraze „Ženy s černou čepicí" (1654), rovněž v Eremitaži. Kalný pohled její upírá se zdrcen v propastné hloubání: jakoby naslouchala hučení dálných vod. Je to zírání v hloub neodvratného, ale nic v ní není, co by pudilo ke vzpouře. V držení i výrazu tváře je samý žal, samá odevzdanost, samá resignace.

Zaráží téměř, že v této době, kdy měl patrně málo zakázek na portréty,

setkáváme se mezi pracemi Rembrandtovými s obrazem (v Kasselu), jejž bychom pro krajně intimní pojetí měli spíše za podobiznu důvěrného přítele, který však, dle celkem bezvadného rodokmenu nikoho jiného nemůže představovati, než jistého Nicolaese Bruyningha (1652), o němž jinak nic zvláštního se neví a ani nejmenší vztah k umělci není znám.

Kdybychom bez výhrady měli věřiti v objektivní skutečnost tohoto kontrfeje, pak musil by tento Bruyningh bývat opravdu sublimní hlava hloubatelská: bludný rytíř ducha, jemnodušně užaslý náměsíčník, duchovidec těšivých, smířených očí. Budiž tomu jakkoli, nikdy nevanul silnější dech z prostější malby, a bylo by možno se ptáti, zdali za úsměvem Mony Lisy raší hlubší život, nežli za těmito, mezi měkkými pochybovačnými rysy tak úžasně se klenoucími rty.

Z téhož ušlechtilého cítění, které vloženo je v tuto bezpříkladnou hlavu, vyvěrá veliký počet rytých biblických výjevů z téže asi doby.

List „Kristus zjevuje se učeníkům" (1650) podává se jako vesele naškrtaná komposice; ale magické posvěcení divu z mrtvých vstání dýchá docela ze vnitřku těmito chvějivě posouvanými čarami. Prostředky téměř stejně skrovnými je „Slepý Tobiáš" (1651) Rembrandtem na malé desce v život vyvolán. Krásnější smutek nemožno si mysliti, než jaký spočívá v kolísající postavě před sebe tápajícího slepce, jenž povstal ze svého sedadla u krbu, uslyšev tam venku hlas svého syna. Také „Mladý Ježíš mezi zákoníky" (1652) je několika liniemi vyslovený lept, zejména obdivuhodný tou mocí, kterou nevzhledná postava mladistvého proroka jemným gestem ovládá širý kruh svých užaslých posluchačů a tím i celou komposici. Tutéž náplň dech zadržující zbožnosti nalézáme v „Malém kázání Kristově", (tak zv. la petite tombe), kde na menším prostoru komposice dřívějšího „Stozlatového listu" ještě drsněji a hranatěji je shrnuta. Tento lept činí dojem, jako by byl z tvrdší látky rázněji vytesán. A přece najdou se v tomto silném slohu jednotlivosti, jako malé dítě s vlčkem, které prsty píše do písku, ženuška, která zapomněla své trepky v koutě, starý vychrtlý muž, jenž, ruku na bradě, v horlivém naslouchání se ztrácí, které mluví řídkou jemnocitností.

Jiným způsobem jest takové zahloubání do poutavého zjevu výstižně vyjádřeno na listě asi soudobém s námětem profánním, jenž nazývá se obyčejně Faustus, ale v jednom seznamu ze sedmnáctého století prostě „Praktikující alchymista" sluje. Vidíme orientálně vypraveného čaroděje, když byl vyslovil kouzelnou formuli a vstal ze svého sedadla, ku předu nachýleného vyhlížeti k zařícímu zjevení, o pěstě podepřeného, v tuhém napětí. A bylo by těžko mysliti si umdleného badatele, jenž toužebně vyzírá po světle nadpřirozena, v soustředěném obraze životněji, než nám ho tento tajemnými stíny šustící list podává.

A vedle toho „David na modlitbách" (1652), tak málo prostředky tak velkolepě provedený. Královský bojovník v samotě své ložnice, zbavený vší nádhery, s umlklou harfou vedle na zemi, poklesly na kolena, umdlenýma rukama o kraj svého lože se opírající, celou svou zhroucenou bytostí v kajícné pokoře k svému Bohu obrácený.

A v témž roce noční „Klanění pastýřů", kde žádná postava se neodráží, žádná forma není akcentována, žádný posuňek se neuvolňuje, všecko zjevením zůstává. Celek přechází v soumrak vznešených stínů, které ztrácejí se v temném, teplém žáru zbožnosti, jak tak šepotá kolem matky svítilnou právě ozářené s dítětem v nuzných jeslích.

Ale nejvíce podmaňující dílo ze všech těchto neocenitelných leptů z mistrovy nejzralejší doby je obšírná rytina „Tři kříže" (1653), která široce a mocně rychlými tahy skoro v pruzích na desku je vržena. Představen je tu dojímavý okamžik, o němž píše Matouš: „A aj, opona chrámová roztrhla se na dvé a země se třásla a skály se pukaly."

Pod náhlým zásvitem trojdílně spadající vlny nadpozemských paprsků světla vidíme Ježíše, jak vysoko nahoře na kříži mezi úzkostí zrůzněnými vrahy ovládá ve svém vítězném umírání přísně a výsostně skupinu, bleskem rozprášenou.

S věrou jakoby z doby prvotního křesťanství, která zahanbuje celou renaissanci, vylil zde Rembrandt úzkostnou vidinu v plnou vřelost člověka, jenž s tlukoucím srdcem poprvé slyší hroznou zvěst o spasiteli, ukřižovaném na hoře Golgatha: divadlo tolikerého hoře a tolikerého oslavení, tolikerého

děsu a tolikerého zjevení. V roce 1654 povstávají zase dvě řady leptů, první v menším formátě v otevřené, vlídné, skoro idylické kresbě, Ježíšovo dětství, druhá v těžkém tonu, Kristovo utrpení zobrazující.

V řadě obrazů z Kristova dětství je nejkrásnější „Svatá rodina", příliš málo lidmi chápaná. V obraze tohoto bloudícího Josefa, jenž tak tesklivě hledí oknem, zatím co Maria sedí u krbu v zasněné komůrce, v dumání pohřížena, se smutnou něžností dětátko k srdci tisknouc — v tomto nádherně poetickém obraze sídlí podstata Rembrandtova zcela k nitru obráceného jemnocitu.

Druhá skupina, která ponuře-nádherným, kypivě něco neblahého hlásícím „Obětováním v chrámě" jako pozouny je zahájena, přináší dále zcela nezvykle komponované „Snímání při pochodních", které v slavnostním rázu, do kterého noc tiché počínání halí, zase naplněno jest při prostých gestech neočekáváně poutavým, ve velkém rozmachu krásně se nesoucím dějem. Sotva méně vznešené tragickou silou je potom „Kladení do hrobu", které ještě temněji ztlumeno je v ponuré tajemství — kdežto tichý, jako svítící plamen pojatý lept, jenž oblíbený námět „Kristus v Emausích" ještě jednou ve velkých rysech shrnuje, tuto krásnou serii uzavírá.

Srovnáme-li tento lept s malým zobrazením téhož předmětu, o dvacet let dříve od Rembrandta datovaným, vidíme, jak vzletná mimika úplně ustoupila vyšší sevřenosti tužších linií, která mnohem více dojmy vnitra odhaluje. Totéž je nápadno při leptu „Abrahamova obět" (1655), který ve vázanějším podání vyjadřuje předmět, před dvaceti lety již malovaný, mnohem výstižněji. Méně posuňků a nekonečně hlubší život.

Konečně také „Kristus před lidem" (1655), nádherně vybojovaný list, tvořící více méně protějšek ke „Třem křížům", podává vedle „Ecce Homo" (1635), ve svých sumárních liniích a hranatých plochách něco nekonečně velkolepějšího, než bylo docíleno prosouváním rušných figur na dřívějším listě. Právem možno se domnívati, že tento lept jako celek Rembrandta samého nikdy úplně neuspokojil — pyšné sestavení jeho jakoby šavlí vtínaných linií mluví k nám nicméně slavnostní pravdivostí, která v nejvyšším umění hledá sobě rovně.



15. BATHSEBA V LÁZNI. — 1654.
PAŘÍŽ, LOUVRE.

Zatím co umělec tolikerým hlubokým zažitkům svého nitra propůjčoval život, byl Rembrandt ve svém vnějším životě vždy více sužován trapnými peněžními starostmi, které ho konečně o vše oloupily a což je horší, tak málo klidu mu asi popřávaly, že zdá se zázrakem, jak někdo mohl svůj život a svou práci vysoko nad tím vším držeti.

Kdyby se byl více o to přičiňoval, (tak jsme náchylni mysliti,) byl by mohl své záležitosti lépe uspořádati. Ale nebyl Rembrandt ve všem illusionistou? Je to tak zvláštní, že kdo se své výše skutečnost přezíral, skutečný průběh svých peněžních záležitostí jen s námahou sledovati a v hlavě podržeti mohl? Pln pyšných snů, zapomínal snadno všedních starostí. Při každé krisi přejímal beze vší pochyby v dobré víře nové závazky, jimž téměř vždy opomínal dostáti, prostě proto, že žil ve světě vidin a o světských věcech nikdy náležité představy neměl. Proto také nemohly ho tolikeré rány osudu zlomiti. Duch jeho zůstával vezdy nedotknut nízkým hemžením, které život jiných úplně ovládá. Svět chladných vztahů a přátelských kompromisů ležel mimo jeho skutečné pozorování. Kdyby byl uměl lépe s lidmi se dorozuměti, praví Sandrart, bylo by se mu lépe dařilo. Dojista lépe v Sandrartově světském smyslu, ale ne vzhledem k tomu pravdivějšímu, jehož službě Rembrandt věnoval celou svou fenomenální duševní sílu. „Když byl při práci“, dosvědčuje Baldinucci, dle autority Keihlovy, jenž dlouho jako žák u Rembrandta bydlil, „nebyl by dovolil vstup nejvyššímu panovníku Evropy, jenž by pak byl nucen býval přijíti vždy znovu, až by ho našel bez práce.“ Když byl svým uměním zaměstnán, měl hosta, který mu více znamenal. A když bylo po práci, mohl tento objevitel neviditelna postrádati zadostiučinění, které mu tento svět zdání nabízel. Vnější ctižádosti a touhy po společenském uznání asi nikdy neměl.

„Chci-li svému duchu popřáti zotavení, není to pocta, kterou hledám, ale volnost,“ zní jeden jeho výrok, který nám Houbraken zachoval.

Eeen vroom gemoet
Acht eer vóór goet.
(Řádná mysl ctí čest nad každý statek.)

Tento verš napsal v době svého největšího úspěchu, asi měsíc před svým sňatkem do alba, a dojista nebyla to vnější čest, která tu byla míněna: touto ctí bylo pro něho jeho umění samo. Majetek naproti tomu málo cenil. V žádné z nekonečných listin, které dal sestaviti, nemluví muž, který by stál o svůj prospěch. Když to bylo možno, rozdal, co měl. A zatím věnoval se tomu, co mu bylo dražší než celý svět.

Už Huygens velebil jeho odpor proti všedním požitkům. Když pracoval, svědčí Houbraken, spokojoval se kusem sýra a chleba nebo slanečkem. Baldinucci praví o něm, že „jeho mozek velmi se různil od mozku jiných lidí, což se ukazovalo právě tak v jeho chování, jako v jeho zcela neobyčejném malování" a na jiném místě jmenuje ho „podivínem nejryzejšího zrna, jenž všecko přezíral." Člověk takového zrna byl kalen proti mnohým svízelům života. My mountains are my own and I will keep them for myself (Mé hory jsou moje a já je podržím pro sebe) toto výsostné slovo Williama Blakea, duchovidce, jak dobře by bylo znělo z úst Rembrandtových!

Nicméně starosti byly tu, a na vnějšek jeho života doléhaly těžce. Již v době, kdy zdánlivě ze všech stran štěstí se k němu hrne, počínají peněžní nesnáze, nekonečné procesy, s lehkým srdcem převzaté půjčky a celý jejich dlouhý průvod.

Na první pohled zdá se skoro neuvěřitelným, jak takové zmatky mohly kdy nastati při tak patrném bohatství. Snad možno nalézti jednoduchý výklad lecčeho zdánlivě záhadného, kromě v Rembrandtově povaze, jak jsme se ji právě snažili vylíčiti, také z části v jeho majetku samém, ježto všechny okolnosti zdály se býti toho rázu, že se vždy musil míti za bohatšího než skutečně byl.

Za hlavní dva prameny Rembrandtova blahobytu v oné šťastné době považovány jsou vždy: jednak bohaté důchody z vlastní práce, zvyšované tím, co vydělal skrze své žáky — a pak jmění, jež Saskia do manželství přinesla. Ale nebylo tu snad, co do oněch příjmů, již u vrstevníků jisté velmi vysvětlitelné nadsazování — přeceňování jeho majetku, v němž konečně sám Rembrandt se účastnil?

Je pravda, že portréty, roku 1642 dodané, vynesly mu 500 zlatých a že 1646 od Bedřicha Jindřicha dokonce ještě 2400 zlatých za dva obrazy obdržel. Ale tím není dokonce na jisto postaveno, že za každý portrét bylo nyní placeno 500 zlatých a za každou komposici 1200, anebo třeba jen polovice. Taxační a prodejní ceny jeho kusů, které mezi 1640 a 1668 nacházíme zaznamenány, ku podivu daleko se rozcházejí — a třebaže mezi nimi jeden se vyskytá s 1500 zlatými (byla to ode dávna slavená, velmi jemně provedená „Cizoložnice") klesají přece a to mnohem častěji na 90, 60, 20 ano na 6 zlatých (to bylo v roce 1653). A jak silně a jak rychle v takových věcech pověst přehání, dotvrzuje vypravování Baldinucciho, že malíř dostal za svou „Noční hlídku" vyplaceno 3500 scudi (t. j. asi 5250 zl.), kdežto víme, že nebylo to více než 1600 zlatých.

Roční výnos od Rembrandta prodaných žákovských prací cení Sandrart na 2000 až 2500 zlatých — ale není-liž radno vůči tomu údaji jistou výhradu učiniti? Viděli jsme již, jak poznámka rukou Rembrandtovou hlásí ceny, které vzbuzují obavu, že musilo přece jen velmi mnoho takových žákovských prací býti „verhandelt", nežli to vydalo takovou sumičku. A i když chceme za to míti, že za kusy, od něho samého dodělané, více dostával, nevysvítá přece z ničeho, že z výnosu neměli také žáci sami užitek. Pečlivé zaznamenání jejich jména při prodejné ceně zdá se spíše svědčiti pro to, a neodporovalo by zajisté Rembrandtově štědré povaze. I břitký Houbraken, jenž ostatně Rembrandta pojmenoval „peněz milovným (peněz chtivým nezní dobře)" vypravuje na jiném místě, že mistr zdráhal se Jana Griffiera přijmouti za žáka, řka „že Roghman a on jsou příliš dobrými přáteli, než aby mu odlákal žáky." Sobectví a lakomství jednávají jinak. Že Rembrandt, jak Baldinucci praví, když obrazy a kresby velkých mistrů přišly do dražby „při prvním přihození cenu tak do výše vyhnal, že druhý milovník již se nenašel, říkaje, že tak činí, aby malířské povolání ke cti přivedl", již dříve jsme uvedli. A ještě podivnější charakteristikou je tento výrok: „Byl také velmi ochotný v půjčování těchto svých rarit vůči každému malíři, jenž jich ku provedení

nějaké práce potřeboval.“ Neboť můžeme se domnívati, že byl-li tak šlechetný v půjčování svých drahých uměleckých pokladů, zajisté s penězi ještě štědřeji zacházel.

Podivná historie z prosince 1655 sděluje nám, že Rembrandt tehdy od bratří Cattenburchů (z nichž jeden byl ženat s vnučkou Alžběty Basovy) koupil dům, v němž bydlil malíř Hercules Sanders, „za sumu čtyř tisíc zlatých, které on van Rijn proti úrokům smí podržeti a kromě toho za tři tisíce zlatých v obrazech a tiscích....“ A zabéřeme-li se v otázku, co asi Rembrandta pohnulo, aby převzal tak tíživý závazek, namítá se nám mimovolně odpověď, že neměl nic jiného v úmyslu, než svému zchudlému soudruhu v umění umožniti, aby zůstal v jeho domě. Tato domněnka zesiluje se ještě dřívější listinou z května 1654, z níž vysvítá, že tehdy Cattenburchové měli již u Sanderse požadavek, snad za dlužný nájem. Prodej tohoto Sandersem obývaného domu Rembrandtovi působí pak v tomto spojení dojmem, jakoby Cattenburchové byli udělali dobrý obchod: zbavili se špatně platícího nájemníka a viděli v uměleckých dílech, která Rembrandt dle smlouvy měl dodati, dobrou vyhlídku na výdělek. Také Sandersovi bylo asi na chvíli pomoženo. Jedinou ztrácející stranou byl Rembrandt sám.

Ale více ještě než cokoli stalo se tak zvané jmění Saskiino Rembrandtovi zřídlem stálých svízelů a starostí. Jediná krátká radost, které se na něm dožil, byla ta, že v první době manželství mohl si nakoupiti oněch rozmanitých vzácností, jimiž rád vyzdoboval svůj dům a okrašloval svou ženu. Ale jinak — můžeme si představiti pro takového fantastu, jako byl Rembrandt, osudnější olověnou kouli na noze, nežli jmění na papíře, které znamenalo nepochybně jistou hodnotu, k němuž však nikdy nemohl se dostati, když by bývalo třeba — s nímž měl v pozdějších letech, na základě přemnohých, krásně znějících notářských obratů v Saskiině závěti volně nakládati, kdežto mu přece jako vlastnictví nenáleželo a jiným byl povinnen z něho účet skládati?

A přece byla fakta asi taková. Nezachovaly se doklady, z nichž by vyplývalo, kolik asi Saskia při svém sňatku měla. Ale v roce 1647 dal

Rembrandt na naléhání pokrevných příbuzných malého Tita z matčiny strany, kteří patrně jeho peněžní zájmy neviděli u jeho otce ve valně bezpečné správě, sestaviti inventář všeho majetku, jenž po smrti jeho ženy v domácnosti zbyl. Listina sama se ztratila, ale rozsudek holandského soudního dvora praví o tom ve při Isaaka van Hertsbeecka, jenž měl pohledávku u Rembrandta a Louise Crayersa, poručníka Titova, v r. 1662: „které statky a efekty dle odhadu, tedy co nejníže, dohromady činily sumu čtyryceti tisíc sto a padesáti zlatých…" — dojista na onu dobu dosti značná suma.

V čem spočívalo však toto jmění? Přímá hodnota peněžní stála asi hlavně na papíře. V pozdějších zlých letech Rembrandtova úpadku dává stříbrník Jan van Loo a jeho žena prohlášení: „že měli velmi dobré známé… v Rembrandtu van Rijn a jeho zemřelé paní Saskii van Uylenburch a proto také jinak určitě vědí, že oba dva měli společně, a on, van Rijn, ještě po smrti své paní měl dvě šňůry velkých perel na krk a malých na rámě až do roku 1649." Žena pak sama, která patrně ještě pozorněji po všech těch krásných věcech vyhlížela, přidává ještě celý seznam, v němž se vyskytují: „Dvě hruškové perly, velký diamantový prsten, dva diamantové závěsy", kromě toho menší ozdůbky a všeliké kuchyňské stříbro. Snad zdědila Saskia některé klenoty po matce; ale že by ona, nejmladší ze čtyř dcer znamenitého, nikoli však knížecího domu, celý tento poklad klenotů byla přinesla, není pravdě podobno. Dá se tedy souditi, že příjmů domu, někdy dojista velmi značných, použito bylo k zakoupení jak skvostů, tak i uměleckých děl. Zároveň však můžeme vším právem za to míti, že otcovský podíl Saskiin přicházel jen tak po kapkách do rukou manželů, že počítali tyto peníze spíše mezi své běžné příjmy, než aby je uchovávali jako kapitál. Z veliké části vězela pozůstalost dojista v nemovitostech a kromě toho zůstaly friesské statky starých Uylenburgových zatím ve společném držení osmi dětí, jak vysvítá z aktů pří, v nichž Rembrandt opětně za osminu jako žalobce vystupuje.

Ve správě tohoto nedílného majetku a při prodeji jeho částí nešlo to s placením, jak se zdá, hladce. Již měsíc po svatbě dává Rembrandt, jak

jsme již viděli, svému švakru Gerritu van Loo plnou moc, upomínati a převzíti došlé platy ode všech debitorů... všecky takové peníze, renty nebo úroky..." Pohodlný úřad tím van Loo asi na sebe nevzal. Friesové se nedali: dokonce legát, který Saskii od její tety-kmotry byl odkázán, musí 1640 i s úroky od 1634 skrze advokáta býti vymáhán, poněvadž „byl u výše zmíněných dědiců zadržen". A neméně než o čtyrech přích, které o otcovské dědictví byly vedeny, jsou akta zachována. Jedna z nich týká se prodeje dědičného statečku rodinného, Ulenburchstate v obci Ryperkercku, jiná prodeje selského dvorku v Niemirdumu. Ačkoliv tyto pře byly ve všech bodech od žalobců vyhrány, zdá se, že pět let později není podíl výnosu, Saskii náležející, stále ještě splacen. A ještě 1646 vidíme, jak Rembrandt proto novou při počíná. Kupec hledí potom svým závazkům ujíti šikanami, je však opětně k zaplacení a náhradě útrat odsouzen. Nicméně je na snadě, že tato vleklá právní záležitost stála Rembrandta více než oněch 137·70 zl., o něž při tom běželo — a nejspíše bylo tomu dříve i později s velikou částí tohoto friesského majetku také tak. Ostatně souhlasil asi Rembrandt v takových případech prostě, sám ničeho nepřidávaje, se svými procesujícími švakry, aby také za něho jednali. Jinak je asi toliko s onou při, kde Rembrandt s tak prudkým důrazem vystupuje proti utrhání, že promarnil dědictví své ženy.

Jak to bylo již tehdy, 1638, s oním „hojným majetkem", na nějž se Rembrandt odvolává? Sotva o půl roku později došlo ke koupi onoho domu, k níž víže se taková neblahá řada navzájem se chytajících dluhů, Po rukojmích se nikdo neptal: prodavači měli Rembrandta patrně za zámožného muže, — jak každý o něm, jak on sám o sobě příliš dlouho soudil. A snadnost, s jakou následkem této pověsti všude nabýval úvěru, musila ho asi zaváděti do větších a větších nesnází. Je však zcela jasno, že kdyby tehdy byť jen část Saskiina jmění bývala k volnému použití, bylo by možno bývalo oněch 13.000 zlatých z něho zaplatiti a nebyl by tento podivný, právě pro svá zdánlivá ulehčení Rembrandtovi tak osudný kontrakt nikdy takto sepsán býval.

Nepochybně pokračoval asi Rembrandt, jakmile zase docházely příjmy,

v nakupování všelikých vzácností, nepomýšleje valně na to, že jeho dům nebyl ještě zaplacen. A když mu roku 1640 po smrti jeho matky přidělen jest úpis jeho bratra Adriaena v přibližné ceně 2500 zl., promění jej sice co nejrychleji v peníze, ale použije těchto spíše ke všemu jinému, než aby splatil něco z dluhu, který ještě na jeho domě vázne.

Jest tedy celkem jasno — neviděli jsme ho také 1639 důtklivě upomínati Huygense o peníze? — že již v posledních letech života Saskiina stála domácnost na svahu materiálního poklesu, s něhož, jak uvidíme, po její smrti nenávratně se řítí.

Dne 14. června 1642 zemře Saskia ještě ne třicetiletá, po životu bohatém kontrasty. Poněkud bezbarvé mládí, jež ztrávila u provdaných sester ve Franekeru nebo Biltu — pak zářná doba jejího mladého manželství, ale mezi to vždy znovu se probouzející smutek pro tři záhy zemřelé dítky, a když konečně smí podržeti malého Tita, velmi záhy tesklivé tušení, že sama musí odejíti.

Pro Rembrandta nastaly po té asi pochmurné dni v tom od ní opuštěném, uměním naplněném domě, s malým hochem bez matky. Ženské pomoci bylo třeba, ale starost o dům a dítě připadla — dříve nebo později, neboť víme o tom vlastně velmi málo — ne právě nejvhodnějším rukám Geertje Dircxovy. Netřeba valné obraznosti, abychom si představili, jak to v domácnosti pod vedením této ženy chodilo. Vater Cats rýmoval ne neprávem:

Žena víc lžicí vynese,
nežli muž korcem přinese.

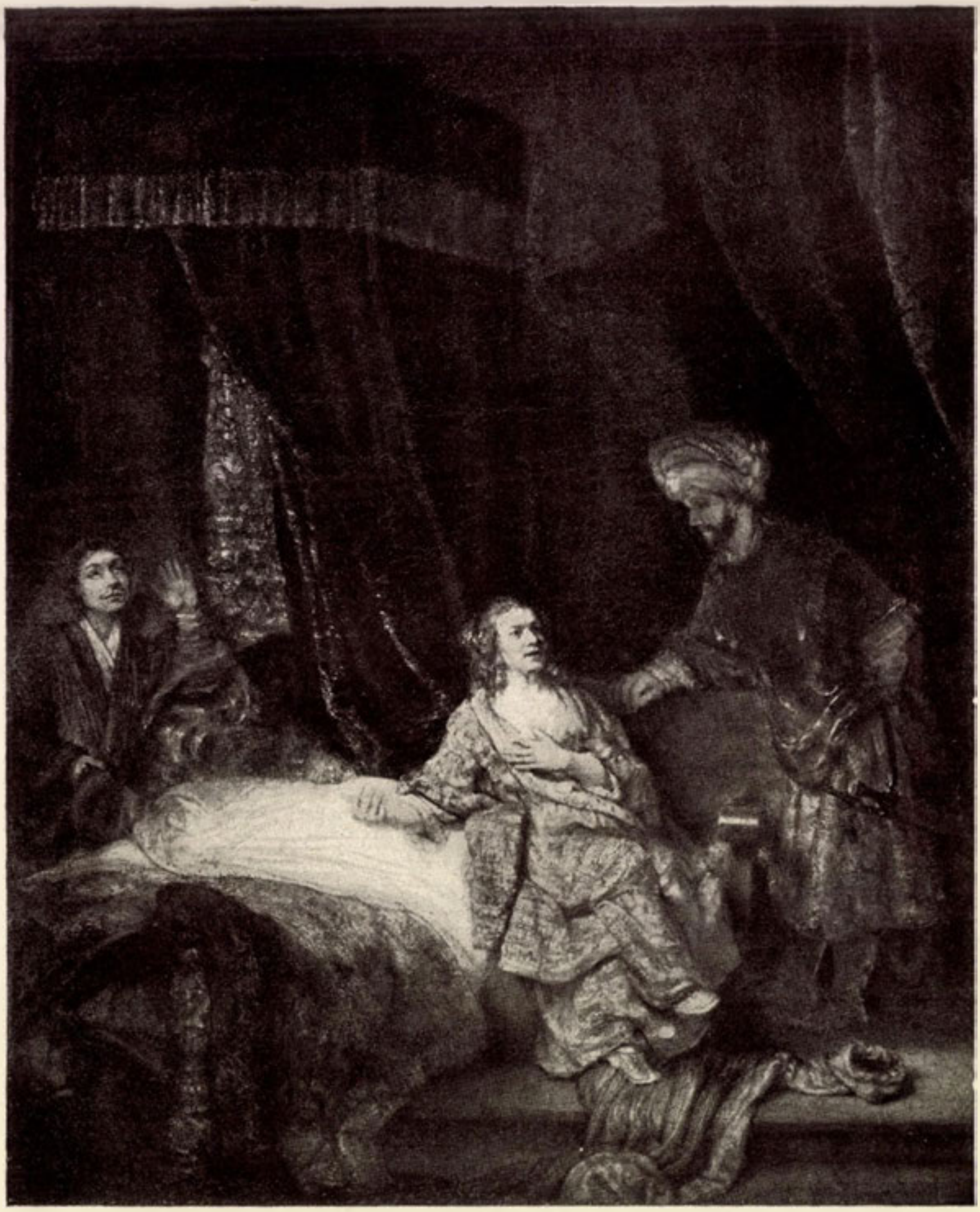
A jak málo Geertje dbala o zachování vlastního malého jmění, vysvítá dosti z toho, že sotva Rembrandtův dům opustila, její majetek už je v zastavárně.

Je skutečným vykoupením, když na jejím místě vedle Rembrandta a malého Tita nacházíme klidnou mateřskou postavu Hendrickje Stoffelsovy, která až do své smrti zůstane věrně na svém těžkém místě, zřídka vystoupí do popředí, ale v nejhorších dobách peněžní tísně ukazuje úctu si vynucující rozšafnost a sílu ducha.

Rembrandt sám odvracel se v těchto letech zkoušky vždy více a více od lesklé stránky světa k věcem nitra a pozvolný obrat ve vkusu obecenstva, které nyní také od něho se odvracelo, měl v tom vedle Rembrandtova podivínství asi nejhlavnější podíl. Jiného druhu, ale neméně pronikavý byl asi vliv obecně špatných časů po 1651, když vypukl boj proti anglické republice, čímž stávaly se peníze vždy vzácnějšími a život vždy svízelnějším. Především zasazena hlavnímu městu žalostná rána. Wagenaar praví o tom: „V Amsterodamu byl úpadek průmyslu a obchodu tak veliký, že, jak mnozí oznamují, v tu dobu na tři tisíce domů prázdných stálo. Jiní mluvili toliko o čtrnácti až patnácti stech: z čehož možno co nejjasněji vyrozuměti, jak značně zmenšil se obchod v tomto znamenitém obchodním městě“. Kterak také lépe situovaní lidé vězeli hluboko v dluzích a jak si při tom počínali, toho příklad nacházíme v onom Jorisu de Caullery, námořním kapitánu ve službě republiky, jenž v roce 1654, nežli vstoupil na loď, ze strachu, že by v jeho nepřítomnosti věřitelé mohli jeho majetek prodati za skývu chleba s máslem, některé cenné statky dá upsati na jméno svých dětí, mezi tím také svůj Rembrandtem malovaný kontrfej.

Rembrandtovy příjmy byly tedy znatelně poklesly, a přece kladeny na něho z mnohých stran staré požadavky. Úroky nezaplacené ještě kupní ceny jeho domu musily dle možnosti býti spláceny, rovněž úroky a možno-li také postupně kapitál všelijakých jiných půjček. Dvě stě ročně pro Geertji Dircxovu — snad ještě s přídavkem — musily tu býti v čas. Také zbylým, vždy více chudnoucím Lejdským příbuzným asi pomáhal.

Nejhůře však bylo, že nyní prodavatelé jeho domu, kteří tak dlouho ukazovali se jako neobyčejně shovívaví věřitelé, počátkem roku 1653 začínají naléhati na zaplacení — snad že sami byli v nesnázích o hotové peníze, snad že je mrzelo, že nedostávali již ani vymíněné renty. Z původního obnosu 13.000 zlatých, zdá se, byla během času skoro polovice splacena, takže dluh činil ještě 7.000 zl., kterážto suma však přirážením renty a zálohami kupci stoupla až na 8470·06 zlatých. Rembrandt byl tedy notářem upomínán, aby konečně zaplatil, s ohlášením,



16. ŽENA PUTIFAROVA OBVIŇUJE JOSEFA. — 1655.
BERLÍN, GALERIE.

že „v případě dalšího protahování bude procesováno, z velmi důležitých příčin, s použitím prostředků, které se budou zdáti vhodnými". Aby splatil tento starý dluh, pokoušel se na všech stranách o půjčky a to se mu zpočátku ještě vždy na podiv lehce dařilo. Od Cornelise Witsena vypůjčuje si 4180 zlatých, od Jana Sixe (pravděpodobně) 1000 zl., od Isaaka van Hertsbeecka 4200 zlatých. Za dluh u Jana Sixe zůstal asi Lodewyk van Ludick rukojmím, oba druzí nežádají rukojmí — vyskytuje se ovšem v obou úpisech klausule: „zavazuji se jmenovanou sumu zaplatiti rok po tomto datu, celým svým majetkem ruče".

Také dává Rembrandt jistému Francoys de Costerovi plnou moc, aby jeho všechny pohledávky vymáhal. Zdali zbohatl z toho, co došlo, zdá se dle tehdejších poměrů pochybným. Že Rembrandt někdy při placení svých prací narážel na obtíže, že však jeho pýcha mučivými peněžními starostmi nikterak nebyla zlomena, vysvítá z příhody s nějakým Diegem Andradou, jenž odmítá zaplacení a vzkazuje mu, že jistý portrét mladé dívky „musí změniti a tak udělati, aby se jí podobal". Načež insinuovaný, když mu to přečteno bylo, odpověděl: „že na tento kus malby ani nesáhne, aniž ho změniti hodlá, dokud a dříve než insinuant jemu náležitý peníz nezaplatí nebo za to satisfakci nedá."

O stejném nepoddajném sebevědomí svědčí vypravování u Houbrakena, v němž by mohlo býti zrnko pravdy: jak Rembrandt v jedné rodinné skupině, kterou se právě zaměstnával, umístil svou tehdy zemřelou opici. Portrétovaní mnoho namítali; on však „měl tolik lásky pro tento obraz mrtvé opice, že chtěl raději nechati kus nedokončený, nežli jim k vůli štětcem jej přejeti."

Ačkoliv pak sumy, Rembrandtem 1653 vypůjčené, dohromady více činily, než pohledávka Christoffela Tyssena na domovní dluh, nebude tento ani nyní úplně zaplacen. Zbývá ještě 1168·04 zlatých. Jeho dluhy stouply nyní mnohem výše a záhy na to vypůjčil si ještě 3150 zlatých od chirurga Daniela Francena. Poněvadž teď ani o placení úroků nemůže býti řeči, nastává v červenci 1756 úpadek s nekonečným průvodem souzení a bídy a v listopadu 1657 dle rozsudku „Desolate Boedelskamer" soudní

prodej Rembrandtova jmění. Mezitím byl dal ještě před katastrofou svůj dům u sirotčího soudu zapsati jako příslušící k mateřskému podílu Titovu, což však nezamezilo, aby tento dům rovněž a se škodou nebyl prodán, kdežto Titus považován toliko za věřitele první třídy. Také vše ostatní z uměleckého zařízení prodáno bylo pod tlakem špatných poměrů daleko pod skutečnou cenou.

Znamenalo toto fallissement spolu, že Rembrandt ztratil také svá práva jako poručník? Každým způsobem se zdá, že sirotčí soud nastupuje potom úplně v jeho práva. Jmenuje v září (1656) Titovi poručníka, jenž zároveň ustanoven „jako administrátor majetku téhož," dojista případ, jenž nebyl nikdy předvídán Saskiiným notářem, když tento dal jí testamentárně prohlásiti, že „item všecky sirotčí soudy a jejich výnosy, speciálně také sirotčí soudy tohoto města (při vší reverenci) výslovně vyjímá." Nejspíše byly sirotčí soudy obecně pro svou snahu všude se vměšovati obávány. Již v závěti Rembrandtovy matky jsou se stejným důrazem vyloučeny a dvacet let později učinila Hendrickje Stoffelsova zase právě totéž.

V oněch dnech, kdy takové starosti bez ustání ho mučily, maloval Rembrandt nepochopená díla, která svědčí o nejvyšším napětí ducha. Kolem sebe viděl droliti se a odplývati, co v tomto světě nashromáždil a vystavěl; ale hořkost těchto pozemských svízelů nepronikala až ke komorám jeho duše, když tvořil postavy jako v záhadné dumání pohříženého „Mladého muže v brnění" (Glasgow), která nás dojímá jako skvostným kouzelným zrcadlem vyvolaná Fata Morgana bolestného, barvami prosyceného snu. Z téže snad doby (1655) jest ještě neskutečnější, ale ještě účinnější „Muž s kopím" v Kasselu: životem unavený strážce, jenž skloněn těžkým břemenem pancíře a tíhou zkoumavých myšlenek za mdlým obrvím zdá se naslouchati temně proudícím hlasům neúprosného osudu. Kdyby se dalo mysliti, že Rembrandt četl Shakespearea, pak bychom chtěli při postavách, jako tyto dvě, a při onom, jakoby z opojení sonorní a štíhlé rozkoše krásy zrozeném „Polském jezdci" (u hr. Tarnowského), pyšném to mladém muži, který na královském koni tak vítězně do světa vyjíždí, mysliti na parafrase Hamleta a Macbetha a krále Jindřicha IV.

A také nyní následují zase biblické předměty. Josefa a Putifarku maloval dvakrát. První exemplář je v Petrohradě, lepší varianta v Berlíně (1655). Koloristicky je tato, hlubokým tonem barvy prožehnutá malba jedno z nejmocnějších mistrových děl — kdežto figurami bohaté, o dvě leta mladší „Koření se tří králů" zase úžeji se pojí k podobným malbám dřívější epochy, ale hlavně širším mocnějším traktováním tyto přečnívá. Zcela na sobě samé spočívá skvostná orgie tonů při svíčce zobrazeného „Zapření Petrova" v Eremitáži. Ale hlavním dílem z těchto dnů zkoušky je kasselský obraz „Žehnání Jakubovo" (1656). Malba je naplněna dechem starozákonné velikosti. Jako Jakub sám jednou zápasil s andělem, tak zápasil zde malíř divoce a zoufale se svou látkou: při tvoření tohoto díla, které zdá se býti větším nástrojem zhotoveno než malířským štětcem, musilo se v něm ozývati něco ze skvostného: „Nepustím Tě, leč mi nepožehnáš."

Jakub pozvedl se prudkým napětím síly na svém loži. Z hlubokých temných slují jeho mocně vypracované, přímo asyrské hlavy zní temná síla vyvoleného patriarchy, která tím mocněji vystupuje vedle vlídněji provedené plavosti spíše dvorské a kosmopolitické tváře znatele lidí Josefa, jenž, podpíraje starému muži záda, chce ho při žehnání jemně vésti.

Podivuhodná jest vedle tohoto Josefa a jeho dětí u lože Jakubova postava Asnathy (Aseneth), která nejsouc pikturálně zcela připojena ke hlavní, světlem prozářené skupině, sama pro sebe, v slavnostní dumání pohřížena, před sebe hledí, mimo své děti, do dálky příštích pokolení.

Vyskytují se však také portréty. V roce 1654 maluje, v tak vybrané pose a s tak nehledanou přirozeností, klasickou „Podobiznu Jana Sixe" (sbírka Sixova), tak širokou ve své úspornosti a ve svém vkusném laisser-aller, tak delikátní a přímou — s tolikerou svízelnou jasností a přece tak tajemnou.

Dva roky později povstává klidně vážná „Mladá žena s karafiátem" (Eremitáž) v plné stojící barvě tak skvostně zdravě prohnětená, a upřímný portrét dra. Arnolda Tholinxe (u Ed. Andréa v Paříži), jenž byl nedlouho před tím, ale ne tak silně dýšící, Rembrandtem také ryt.

Stalo se snad skrze tohoto Tholinxe, jenž byl zetěm Nicolaese Tulpa a švagrem Jana Sixe, že Rembrandt přišel ve styk s drem. Joh. Deymanem, kterého v tomto roce maloval zase na anatomickém kuse, z něhož nám požár v r. 1723 pohříchu ponechal jen malý zlomek. Ale z toho zachovaná „Mrtvola“ (Rijksmuseum) je skoro nejmocnější kus malby, který od Rembrandta známe, a nepochopitelno je, jak tato nahozená polovina hlavy, která, v jednotlivých tonech nasazována, bezbarvá, bezpohledá, dokonce bezdechá zůstala, snad více než kterýkoli z jeho živých obličejů odhaluje bolestiplnou propast bezedna.

Na první pohled ztrnulá, ale vskutku skvostná ve své prostotě je podobizna padesátileté Cathariny Hooghsaetovy (u lorda Penrhyna), tak zvaná „Dáma s papouškem“ (1657), která bez nejmenší emfase a beze všeho důrazu nebo úmyslného přednesu skvostně je provedena. Držení je nehledané, skoro lhostejné — ale právě tato neumělkovanost chová v sobě nejvyšší umění. Více méně rozpačitá paní si sedla, aby byla malována: ale malíř nám její poněkud škrobenou posou všecko o ní řekl: stáří a stav, manýru v pohybu, letoru, její zkušenosti a její výbornost, její humor a obmezenost, slovem celý komplex její bytosti. Zase jinaký, ale neméně osobitý jest přes rameno na nás hledící „Portrét kupce“ (u earla of Teversham, 1659), jenž malován ze sonorního tonu stkví se v přitlumeném žáru, který hlásí už z nejbližší blízkosti mistrovo nejmocnější dílo jeho posledních let.

Všechny tyto malby jsou asi z doby jeho fallissementu nebo vznikly nedlouho po té. Když v roce 1658 byl jeho dům prodán, přestěhoval se asi záhy, ač dokumenty o tom neposkytují jasného světla, do obydlí na Růžové grachtě naproti „Doolhofu“, kde dojista ztrávil poslední léta svého života. Ale také zde nezůstal ušetřen společenských nesnází.

Notář byl vložil do Saskiiny závěti, ve které chtěl vyloučiti sirotčí soud, (jenž se nicméně později do Rembrandtových záležitostí vmísil), ještě jinou krátkou klausuli, která nemohla býti smazána a stala se příčinou mnohého hoře: ustanovení, „že Rembrandt van Rhyn, její muž, má v plném držení a užívání všech od zůstavitelky zanechaných statků



17. ŽEHNÁNÍ JAKUBOVO. — 1656.
KASSEL, GALERIE.

zůstati“ — ale jen do „opětného oženění“. Neboť v nepořádku jeho záležitostí, který při Saskiině smrti již nastal a později tak beznadějně se zhoršil, spočívala nyní příčina, proč Rembrandt na nový sňatek a s tím asi spojené kladení účtů z poručnictví sotva pomýšleti mohl.

Velikým zármutkem a zahanbením musilo býti pro Hendrikji Stoffelsovu, ženu, která v pozdějších letech život s ním sdílela, když roku 1654 pro toto soužití před církevní radu volána, „vážně potrestána, k pokání napomenuta a od stolu Páně vyloučena“ byla.

Přes to možno Hendrickji nazvati v každém ohledu Rembrandtovou druhou ženou, vyjma ovšem ve smyslu zákona, zač také od sousedů a dobrých známých považována byla a jakž také objevuje se v jednom notářském aktě, v němž skládá nedůležité svědectví. A že také Titovi byla milující matkou a později dobrou rádkyní, zdá se zajisté dokázáno vespolnou věrností, s jakou směla s ním k tomu pracovati, aby tíhu a tvrdosti hmotné bídy odvrátili od onoho, jejž oba bez výhrady ctili.

V roce 1651 nebo 1652 (smíme-li věřiti správnosti listiny z 1670) narodí se jí dceruška, která, právě jako obě záhy zesnulá děvčátka Saskiina, po Rembrandtově matce nazvána jest Cornelií a v Titově závěti jako „jeho sestřička“ je označena.

Starostlivě a statečně spravovala Hendrickje, dokud žila, malou domácnost, rozšafně spolupořádajíc, muselo-li to být, i zoufalé peněžní záležitosti. Uspořádání poměrů vleče se po 1656 zvolna: ještě koncem 1658 dává správce konkursní podstaty „v exekuci prodati další ještě umělecké papíry, k téže podstatě ještě náležející a u téhož Rembrandta van Ryn s velikou kuriositou nashromážděné. Jakož i spolu slušnou partii kreseb a skic od téhož Rembrandta van Ryn samého.“ Ale konečně přece jen nemohly všechny dluhy býti splaceny a stejně nedošlo k dohodě s věřiteli. Fallissement Rembrandtovo nebylo tedy nikdy zrušeno, takže nemohl žádný kus považovati za svůj a žádný obraz dokončiti, aniž by ten neb onen věřitel nebyl mohl naň nároky činiti. A věřitelé, které nyní má, neváhají dlouho, vidí-li v tom svůj zájem. Nové dluhy jistému Harmenu Beckerovi přibyly a také původní úpis Janu Sixovi, od tohoto Sr. Gar-

brandu Orniovi prodaný, dostal se touto oklikou do těchže rukou. Tento Ornia obrací se totiž na rukojmí L. van Ludicka o zaplacení a dosáhne ho, takže van Ludick sám může nyní peníz od Rembrandta požadovati. Ale po nějaké době prodá pohledávku za méně než poloviční cenu Beckerovi, jenž však žádá od Rembrandta přece jen zas plnou sumu, která mu také rozhodčím rozsudkem je přiřknuta. Kolik ještě z toho vydobyl, vysvítá z fakta, že odmítá Rembrandtem nabízené zaplacení dluhu, poněvadž nemá chuti vrátiti obrazy v zástavu obdržené, které zajisté znamenaly mnohem větší cenu.

Na rozdíl od tohoto nesvědomitého peněžníka zachoval si Rembrandt zajisté také několik věrných přátel, jako onoho „lékárníka a milovníka umění“ Abrahama Francena, který mu v některých záležitostech jako svědek a rádce stojí po boku a později stane se také poručníkem jeho dcerušky. Ale nejlepší přátelství a oddanost našel přece jen ve vlastním domě u své ženy a svého syna.

Neboť stalo se zajisté na ochranu jeho před vykořisťováním lačnými věřiteli, že v prosinci 1660 Hendrickje Stoffelsova s jedenáctiletým Titem uzavrou smlouvu, ve které oba „prohlásili, že se umluvili a dohodli o společenství a obchodu s obrazy, uměleckými papíry, mědi- a dřevoryty, rovněž otisky z nich, raritami se vším příslušenstvím“ atd., v níž také o „domácnosti“ se praví, že „se převezme na půl a půl“, kdežto ku konci s důrazem konstatují, „že svrchu řeč. Rembrandt van Rhyn nemá míti nejmenšího podílu na tomto podniku, aniž mu náleží nábytek, zařízení, umělecké předměty, rarity, nářadí s příslušenstvím a cokoli kdykoli v domě shledáno bude, naproti čemuž jmenované strany podržují veškerou právomoc na to vůči všem, kdož by k vůli řeč. Rembrandtovi van Rhyn jakouli actionem nebo praetensionem podnikali“, atd.

Že v této ochranné péči, která z toho všeho mluví, nespočíval žádný nedostatek úcty, o tom svědčí druhá věta z tohoto dokumentu: „jelikož jim však nanejvýš jest potřebí, aby jim v těchto obchodech a příslušnostech bylo assistováno a pomáháno a nikoho v tom obratnějšího není než jmenov. Rembrandta van Rhyn“ atd. Jeho nejbližší viděli v něm dítě,

za které musili drobné všední věci obstarávati a srovnávati, muže, jenž více a více na svou práci se obmezoval a žil ve sféře, kde hmotné zájmy a světský shon lidí byly bez významu, ale přece odtamtud v hlubším smyslu své okolí ovládal.

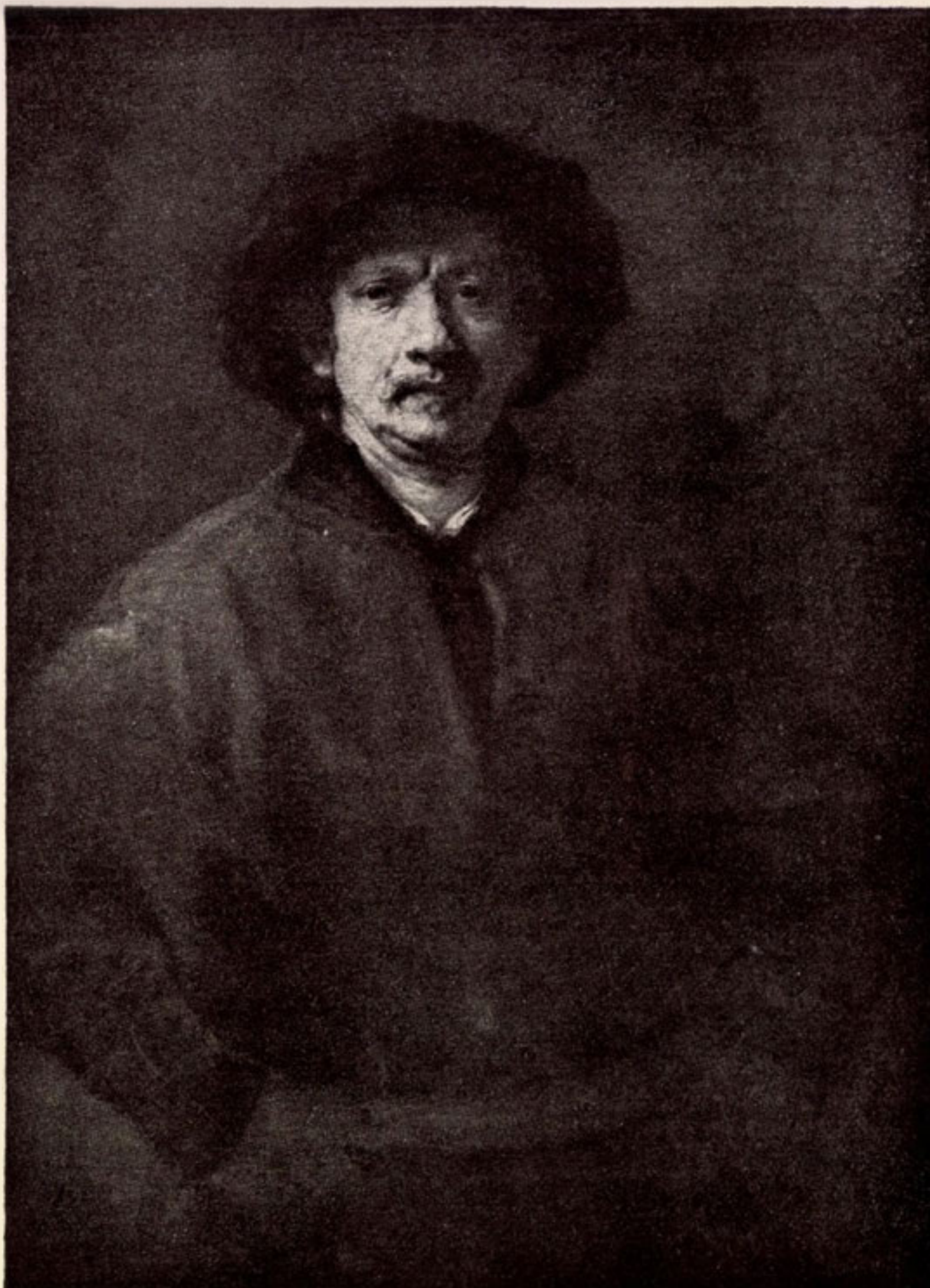
V roce 1661 dělá Hendrickje závěť, v níž šestatřicetiletá jako „chorobného těla, ale chodíc a stojíc“ se označuje. Všecka ustanovení mluví tu o bezmezné důvěře v Rembrandta, jemuž jako poručníkovi „takovou moc dává, jaké jen vůbec třeba, také aby majetek movitý i nemovitý z vlastní moci prodával atd., aniž by v tom nějak molestován, kontradicírován nebo obmezován byl“, ale také o pečlivé záštitě, kterou by ráda i za smrt prodloužila, jak vysvítá z klausule, která mu přiznává užívání, „aniž by tyto plody kýmkoli na světě směly býti požadovány, exekvovány, buďsi pro nějaké dluhy nebo břemena z nich, již stávající nebo teprve nastávající.“ Pečovati až za hrob chce také o Tita, kterého patrně velmi má ráda a jejž pro případ, že by dceruška její zemřela bezdětna, za svého dědice substituuje, aniž by její dítě smělo jinak disponovati, ani mezi žijícími ani v případě smrti.“ A když byla za poručníka svého dítěte ustanovila „jeho otce Rembrandta van Rhyn“, dává připojiti; „jehož přívětivě za to prosí.“ Jak málo hodí se tato dětská, skoro pokorná slova do notářské listiny — máme spíše dojem, jako by tu Hendrickje ještě naposledy vlastním hlasem k Rembrandtovi mluvila. Krátce po té asi zemřela. Po její smrti vede Titus nejen umělecký obchod dále, ale pomáhá mu také s touže oddanou věrností snášeti starosti.

Nebylo tomu asi jinak, nežli že příbuzní z matčiny strany, kteří svého času tolik naléhali na sepsání inventáře, a později také jeho sirotčím soudem jmenovaní poručníci mladému muži mnoho toho namluvili o způsobu, jakým otec jeho zájmy zanedbal. Nechť však propátráme sebe více aktů, nenajdeme nikde ani stínu domněnky, že by v poměr otce a syna vniklo kdy něco chladného nebo dokonce studeného z onoho zmatku sporných zájmů, ve který stále byli zapleteni. Naopak nabýváme ze všeho dojmu, že mezi otcem a synem již velmi záhy zavládla srdečná důvěra, která potrvala až do konce Titova krátkého života. V roce 1659 dává

Rembrandt svému osmnáctiletému synovi již plnou moc, aby v menších záležitostech za něho jednal; později ještě jednou, aby převzal malé dědictví po vzdáleném bratranci Petru van Medemblick. R. 1666 dává mu velmi rozsáhlou všeobecnou plnou moc.

Titus je sice teprve šestnáctiletým chlapcem, když dělá závěť, v níž „svou sestřičku" ustanovuje dědičkou a svému otci dává užívání s oprávněním, aby „v případě potřeby a nouze ze samého kapitálu bral, naň sáhl a k obživě ho použil, což se mu zcela a úplně přenechává" a dále s ustanovením, „že zůstavitelův otec nikomu na světě nemá býti zavázán, jakékoli objasnění, status nebo inventář majetku dávati." Ale také mnohem později, když už je s Magdalenou van Loo ženat, prohlašuje „s rozvahou, že staví se a konstituuje jako rukojmí a principaliter za jmenov. Rembrandta van Rhyn, svého otce" a sice vůči Harmenu Beckerovi, ačkoliv velmi dobře ví, jak málo útlocitný věřitel to je, jakož také skutečně brzy po té dovede svou pohledávku na otce vymoci na synu, jenž zůstal rukojmím. Sotva tři měsíce na to v září 1668 Titus zemřel a jeho otec přežil tento hořký zármutek ještě o celý rok. Že v tomto posledním smutném roce svého života netrpěl opravdu nedostatkem, víme ze stavu jeho pozůstalosti, která pro Cornelii a dcerušku Titovu ještě malé dědictví vykazuje. Ale bylo by asi k tomu došlo, když tu již nikoho nebylo, aby bděl nad jeho světskými zájmy.

Podivně dojímá, čteme-li toto prohlášení Rebekky Willemsovy, která, když Rembrandt 4. října 1669 zemřel, „v tomtéž úmrtním domě" sloužila. „Že den po smrti jmenovaného Rembrandta van Rhyn, když jmenovaná Magdalena van Loo ke svědkyni přišla a jí, svědkyně, se ptala, není-li peněz v domě, ona, svědkyně, odpověděla: ne, řkouc že Sr. Rembrandt van Rhyn jí, svědkyni, ovšem řekl, že hospodařil již delší dobu z pokladny Corneliiny; načež táž Magdalena pravila, jakoby perplex stojíc: „doufám, že otec nevzal Corneliiny úspory ve zlatě, ježto polovina toho náleží mně" a jak dále Rembrandtova snacha „vyžádala si klíč od Corneliiny skříně a otevřela jím skříň a v přítomnosti svědkyně vyňala z ní pytlík peněz, ve kterémž pytlíku byl měšec zlata" atd.



18. VLASTNÍ PODOBIZNA. — KOL. 1657.
VÍDEŇ, MUSEUM.

Cornelie nebyla patrně přítomna a rádi si představujeme, že se se svým zármutkem do nějakého klidného koutku v domě utekla před tak tvrdým dotykem světského sobectví.

Sotva čtrnáct dní později musila také tato Magdalena van Loo, jejíž srdce tak lpělo na pozemském statku, navždy se ho zříci: 21. října připomíná se její jméno naposledy v seznamu zemřelých v Západním kostele.

Ze všech, kteří Rembrandtovi v životě byli blízcí, zbývá již jen jeho malá vnučka Titia, jejíž věk už jen na měsíce se počítá, a sotva dorůstající Cornelia, dcera Hendrickjina. Zdali v této Cornelii háralo něco z duševního života jejího otce a měla-li ve své bytosti něco od své tajemné, důstojné babičky? Nevíme o tom nic a nezachovaly se také obrazy, v nichž bychom mohli její podobu poznávati. Ale dojista zdědila od obou rodičů vřelé široké srdce, které neváží úzkostlivě a nepočítá pozemský statek a od své matky k tomu zdravý rozum ženy z lidu, jenž vyzraje na všecky učené důvtipnůstky. Na její dětství jistě padal stín věčných peněžních mrzutostí, které znovu a znovu do mírumilovného domu byly vnášeny a konečně také zavinily, že manželství jejích rodičů nebylo nikdy zákonně upraveno — a jistá úzkostlivost jí z toho jistě zbyla. Když se r. 1670, dle svého udání osmnáctiletá „za asistence svého poručníka“, věrného Abrahama Francena, provdala za malíře Cornelise Suythoffa a oba mají se odebrati do Batavie, je téměř posledním, co oba mladí lidé před odjezdem učiní, že vyhledají notáře, aby s jeho pomocí své záležitosti na celý život nebo pro případ úmrtí co možná nejprostěji urovnali.

S překvapující stručností a jadrností, nad níž muž zákona asi se polekal, „navzájem, nechať dříve zesnulý z obou testatorů zemře s dítětem nebo bez dítěte nebo dětí... za jediného universálního dědice všeho majetku... ustanovují a jmenují druh druha.“

A jak útlocitně vzpomínala Cornelia ve svém vlastním manželství daleko od vlasti svého velikého otce, jehož směla jen krátce znáti, hlásá prostá poznámka v křestních knihách dolnoněmecké obce v Batavii, oznamující, že tam 5. prosince 1673 její první syn na jméno Rembrandt pokřtěn byl. Pět let později byl druhý syn po své babičce nazván Hendrikem.

Zabývajíce se těmito rodinnými záležitostmi Rembrandtovými, ztratili jsme pozdější leptové práce z očí. Vzpomeňme nejdříve řady rytých portrétů. Bonus a Six byly posledně jmenovány. Po těchto v tonu bohatých pracích následuje jasná podobizna obchodníka s uměleckými předměty Clementa de Jonghe (1651), s nímž byl již dvacet let znám. Pro svou jemně břitkou, ale sumární charakterisaci počítá se tento lept mezi nejdokonalejší z jeho portrétů. Také současný skvostný „malý zlatník" byl snad jako portrét myšlen. Několik let později, když má řízení s Desolate Boedelskamer, vidí v conciergeovi a v aukcionáři této obávané instituce, v starém a mladém Haringovi, svůdné modely pro dva, v tonu zase mnohem bohatější portréty takové krásy, že nevíme, kterému dáti přednost. Ze starého muže udělá závojem osudu zamlžený obraz, plný jemné duševní ušlechtilosti, který může platiti za vrchol mědirytekého umění, pronikajícího do myšlenkových oblastí. Syn, jejž bychom, jako otce, měli znáti hlavně z tisku prvního „stavu", jest ještě magicky podivnější ve výraze. Následuje pikantní portrét starého zlatníka Jana Lutmy (1656), pak při méně dokonalé harmonii a ještě větší odvážnosti (na Sixův upomínající) portrét jeho přítele Abrahama Francena a 1658 jeho poslední rytý portrét krasopisce Coppenola, již před pětadvaceti lety jím malovaného, ve skvostně modelující způsobě jehlou rýsovaného a řezaného, v mile působící souhře.

V mezerách mezi těmito portréty ryje ještě některé biblické a fantastické náměty. V roce 1656 cize dojímající, ale vlastně přece jen skvostný list „Abraham a andělé", při němž spoléhá na tom, co viděl kolem sebe životného v židovské čtvrti a spolu na motivech indických miniatur. Pak nádherný „Kristus na hoře Olivetské", kde je zoufalý duševní zápas, jejž také Rembrandt musil znáti, tak krásně zobrazen. V roce 1658, jako cizí nějaký děs vystupující vidina „Krista se Samaritánkou" a záhadný, ale nádheryplný „Phönix" v téměř přímočarých pruzích, široce pojatý. V následujícím roce ve velkých rysech rýtkem nahozený, prostorem a slavnostním hlaholem naplněný list „Petr a Jan u brány chrámu".

K těmto posledním z jeho leptů náleží také několik studií nahých

ženských postav. Znovu a znovu měněná „Žena u kamen“ (1658), mnohem výraznější „Koupající se žena s kloboukem vedle sebe“ z téhož roku, a ve stínu ležící žena, obyčejně „Černoškou“ (1658) nazývaná, jsou směle stínované listy plné vřele kolotajícího života, které právě jako „Antiope a Jupiter“ z následujícího roku působí, že jeho dříve ryté nudity jeví se nám něčím bezmála krotkým. „Ženou se šípem“ (1661), nejpozději datovaným listem, je pak jeho nevýslovné bohatství rytinové uzavřeno.

K vůli úplnosti buďtež ještě významnější Rembrandtovi žáci z pozdější doby jmenováni, ačkoliv jejich učenická léta u něho mají význam spíše k vůli nim než k vůli mistrovi.

Bylo to asi kolem roku 1640 nebo brzo po té, kdy znamenitý Delfťan Carel Fabritius, kresbami známý krajinář Abraham Furnerius, Amsterodaman Jan Victors a častěji již jmenovaný Dordrechťan Samuel van Hoogstraaten u Rembrandta pracovali. Dva jiní Dordrechťané, zprvu téměř skvělý, později v modních pracích zašlý Nicolaes Maes a Jacobus Lavecq byli tu kolem 1653 spolu s Rotterodamanem Heymanem Dullaertem a snad Šlesvičanem Juriaenem Ovensem. Dolnosasa Christophela Paudisze dlužno asi právě jako Willema Drosta počítati k dřívějším žákům. Naproti tomu byl Lubečan Godfried Kneller asi v nejposlednější době mistrově u něho, jakož i Dordrechťan Arent de Gelder, jenž pravděpodobně ještě mezi 1662 a 1664 jeho atelier navštěvoval. On to byl, jenž mistrovo pojetí věrně až do osmnáctého století dochoval, třebaže nepoznal již strhujícího, skvělého, nýbrž již jen od světa se odvrátivšího Rembrandta.

Obrazy, v nichž se Rembrandt sám maloval v letech, kdy bouře kol něho nejprudčeji zuřily, upomínají nás na osamělého kouzelníka. Nejgrandiosnější mezi nimi, jakožto tělesný zjev, je veliký kus u lorda Ilchestra (1658), který v jednotlivostech jako macha obsahuje neuvěřitelné zlomky. Jsou však mezi nimi některé, jež jako podobizna zřece více se zamlouvají, jako skvostný kus v National Gallery, kde, přes něco snad příliš houbovitého v barvě tváře, leží v lehce vyzývavém výraze stopa ironie, pozvedající se nad věci.

Vlastní podobizna z roku 1659 u vévody z Buccleuchu je však ještě pronikavější a dojímavější. Zde již nic neupomíná na zpupného dobývatele. Tuto osobitě nevzhlednou tvář osud prudce zryl, zbičoval a zbrázdil: zaberanil do ní boule, prohlubeniny a rány: vtiskl do ní svůj cejch; ale ani v nejmenším tohoto moudrého hloubavce nezlomil. Resignovaná ústa vssáta jsou zpět za visuté líce; v čenich vyrostší tupý nos přečnívá prudce tázavě přes ně a pod úzkostlivě ku předu stlačeným čelem zírají na nás ohnivé uhlíky očí, z hlubokých slují temně žhnouce. Ale jakkoli to za široce otevřenýma očima vře a straší, drží hlodající horečku přece pevně v sobě zamknutou. Tento muž číhá horoucně po životě, ale již do něho jiskřivě nebuší. Vyhlíží pátravě po všem dění ve světě a lačně sahá po tom, co na takových neustálých výpravách nashromáždil. Tento podivín s nezkrotnou, vše pohltiti hodlající hlavou, hladový lovec perel, drsný patron s tak jemně přihlacenými stranami, tento tvrdošíjný samotář proniká jsoucno až do nejnepoznanějších záchvěvů a do nejvnitřnějšího morku, vyrve z hmatavé formy a prchavých stínů ono jedno, jehož potřebí, jež děsí a dojímá; slídí po kořenu bytí v hloubi jeho hoře a ve skvělosti jeho nádhery a tiše ve své dílně zpodobí na venek obraz, v titanském mozku ze světa kolem spějícího shrnutý, obraz, ve světélkujícím lesku nekonečnosti čistě zvniterněného, oslaveného života.

Nestříhán a zanedbán, bílou čepici na lysé hlavě, strašícímu náměsíčníku podoben, stojí na podobizně jen málo pozdější, v Louvru, vztýčen za svým podstavcem v červeně kolem něho vlající kazajce, jako temný gueus, jen část svého, jakoby závojem zastřeného obličeje maje zkoupánu ve vlnu světla: hrozný a svůdný, divoký a soucitný, hněvivý a mírný, zcela naplněn svým královstvím, které není z tohoto světa. Neslyší hučení kolem sebe a v jeho záludných očích leží skvostná posedlost někoho, kdo po neschůdných cestách kráčeje s chvěním nahlížel do cizích světů a probádal to, čemu jen největší myslitelé se blíží. Což nebylo na tomto světě již ničeho, co by ho lichotně okouzlilo? Jsme náchylni mysliti především na Tita, ale jak málo opravdu o něm víme: jen že prý v jinošském věku

maloval a že se až do své ranné smrti zájmům svého otce věnoval! V některých Rembrandtových pracích domníváme se poznávati jeho poutavou osobnost, ale nic nám za to neručí. Nejdříve malovaný portrét, v němž tušíme rysy Saskiina dítěte, je asi z roku 1650 (u earla Spencera). Má do sebe sytou, matně stříbrnou jemnost palety, která je Velasquezovi blízce příbuzna, ale jen v tonu a držení. Potutelnost v přívětivé hlavičce je veskrze Rembrandtovská, ačkoliv zřídka kdy maloval něco tak knížecího. Sotva méně okouzlující je „Titus u čítacího pultu" (u earla of Crawforda) 1655 datovaný. Skvostný je dlouhými kučerami vroubený, mocně provedený obličej snílka, který tak neobmyslně spočívá v ruce, v psaní ustavší. Z téhož roku je skvostná podobizna ze sbírky Rud. Kanna, která jemnou svůdností ve výraze a držení diváka tak podivně upoutává. O několik let starší je zajímavý mladík v londýnském Wallace-Museum. Z chvějné životní síly, v nejplnějším nejsytějším tonu malován je šelmovsky hledící chlapec (u vévody z Rutlandu), v němž týž typus, ale méně zřetelně vystupuje. Také letopočet nesouhlasí tam tak dobře s Titovým věkem. Zdá se, že tomuto hochovi není ještě devatenáct let a představují-li ostatní podobizny opravdu Tita, pak byl, což také jinak možno za pravdě podobné míti, obzvláště předčasně zralý. Na ušlechtile soustředěném portrétu u colonela Holforda, jejž zařadíme asi spíše před rok 1660 než potom, jest již mladým mužem, plným stesku a moudrosti v prodlouživším se, zešpičatělém obličeji.

Tak, jak si postavu Titovu bezděky představujeme, vylíčil ho trefně van Deyssel: „Titus patřil k polovičním uměleckým povahám, které mají pro umělce tak zvláštní půvab, pro otce chovají však kouzlo, smíšené s břitkým steskem. Poloviční umělecká povaha, ne ve smyslu neschopného, bláhového, emfatického, nevrlého, kramářského umělce, ale zpola umělce ve smyslu člověka, jenž má jemnost a útlocit umělecké povahy, ale ne sílu, aby jemnocit a vnímavost k něčemu objektivnímu vně svého já v umělecké dílo přetvořil; někdo, kdo svým citem všecko chápe, všecky myšlenky a přírodní jevy vyššího duševního života, ale jemuž chybí schopnost, tyto vlastnosti na venek projevovati. Takoví lidé jsou

umělcům obzvláště cenní. Jsou v jistém smyslu druhou polovicí duše umělce sama. Chápou umělce, neobyčejně jemnocitného člověka: mohou s ním mluvit a milují ho navzájem..."

V době, kdy Titus dozrával v muže, stál Rembrandt jako malíř v plné síle. Z roku 1661 je tak zvaný „Rembrandtův kuchař" (u Boughtona Knighta) v těžce syceném tonu vytesaná malba, která na londýnské výstavě především obdiv malířů budila. Ještě krásnější je touž dobou vzniklá „Stará dáma" (u lady Wantage) kde skvostná kvalita ženy na berlínském obraze „Ansloa" dokonce ještě mnohem výše je stupňována. Zbožňování hodná stařena s klidně hledícíma očima, ssajícími ústy a něžnými reflexy na bradě, z tak čarovných, krásně nahmataných rysů smalována... jakoby ze svého ustupujícího zarámcování oko v oko zrcadlila nevědomé.

Skvostný kus ryzí malby podávají dru. Brediovi náležející „Dva černoši" (Mauritshuis). Je to jeden z mistrových, zcela v sobě zakotvených kusů, kde právě jako ku př. na „Polském jezdci", takřka z vlastní kůže vystupuje. O obvyklém soustředění světla a linií není řeči. Celek vnořen je do hlubokého tonu a kresba je mocně nahozena, skoro kostnatá a v pravdě monumentální.

Zatím však nechybí také objemnější komposice. Rembrandtův dřívější žák Govert Flinck dostal zakázku, aby maloval pro amsterodamskou radnici veliký obraz povstání Claudia Civilise. Po jeho smrti připadlo provedení Rembrandtovi. V roce 1662 nacházel se tento kus dle popisu Melchiora Fokkense skutečně na radnici. V listině z 28. srpna 1662 poukazuje se však k tomu, že toto veliké plátno není ještě zaplaceno a mluví se o výnosu eventuálního přemalování tohoto obrazu. Pravděpodobně povstala asi pro tuto malbu rozepře a Rembrandt musil ji volky nevolky vzíti zpět; neboť v následujícím roce visela již na témž místě malba jeho žáka Juriaena Ovense s týmž námětem, a Rembrandtova práce zůstala nám zachována toliko ve skvostném zlomku ve Štokholmě. Nejspíše budeme asi nuceni grandiosní skicu tak zvaného „Scipiona", která však datována jest o několik let dříve (1655) a nedávno v Anglii zase se objevila, považovati rovněž za nákres pro nějakou radniční malbu na př. za kus, určený pro stěnu nad krbem v dolejších sálech dříve dohotovených. V námětu samém bude

asi dlužno hledati spíše: „Starý Quintus Fabius Maximus sestupuje s koně před svým synem, stejnojmenným konsulem.“

Ale nejkrásnější dílo z této doby, v němž asi spatřovati smíme vrchol toho, čeho Rembrandt dosáhl, je v r. 1662 dokončená klassická malba Staalmeestrů.

Rembrandt přejímá zde beze všeho tradici regentského kusu ve vší jeho věcnosti. Žádné již fantastické rozestavení, žádný přídavek, žádný vzlet, žádné skoky. Jenom portréty vardajnů, v soujemu nejprostější skutečnosti, v uspořádání, které se jaksi rozumí samo sebou. Obraz je s velikou určitostí fundován, skvostný ve výstavbě, nadmíru nádherný v rozvíjení valeurů a barev. Manýra, podati skupinu ve čtyrhranu, rozestavení figur v této skupině, neznatelné chýlení se těchto figur ke středu, přirozeně na stranu se naklánějící hlavy uprostřed — vše dohromady mluví o mocném soustředění. Vidíme těchto pět mužů v klidném pořadu, všecky téměř stejně od diváků vzdálené. Tři s parukou sedí za stolem, na jehož okraji povstavší starší muž opírá se o knihu. Pátý, bez paruky jako stojící, sedí těsně pod neviditelným vysokým oknem, jehož světlo plní pokoj vzácně bodrým bzučením a osvětluje všechny muže bez parti-pris skoro stejnoměrně. Mezi dvěma prostředníma postavama viděn, stojí sluha s odkrytou hlavou. Vardajnové mají vysoké černé plstěné klobouky se širokým okrajem, jejich límce jsou hladké bez krajkové výzdoby, bílé, ale tato běl je pokojovým světlem úplně prosycena; jejich kabátce a pláště jsou černé, ale tato čerň má žhoucí plný tón. Odrážejí se klidně od bronzového tabulování přímočarého pozadí. Ve svých pohybech jsou tito energičtí a úplně svou úlohou zabavení mužové nenucení a jejich posuňky jsou zcela prosté. Všichni obrací se k divákovi a dívají se na něho, měříce ho. Nejprostřednější dělá rukou na knize před ním spočívající demonstrující gesto Ansloa a Banninga Cocqa — ale oč prohloubeněji! Nikde neviděti stopy emfase, ani v pikturálním přednesu. Nic, co by se vtíralo nebo zůstávalo záhadným. Všecko zní harmonicky vespolek. Hlavy jsou směle vytesány, široce namazány, v plné vrstvě barvy promodelovány; ale žádný nevypadá z družiny — nevíme také, který je nejkrás-

nější. Bohatě a přece prostě nanášeny jsou barvy: stíny jsou ze šedězelené umbry, přechody většinou červenavé, světla teplá, u prostřední figury jakoby z roztavené sloni, a vším tím naveskrz pojivý živel dusně šedých tonů. Oblosti jsou bohaté — nikde laciný přechod, všude po stranách plně nanesený barevný ton. Akcenty tu stojí, kde je nevídáme, ale stojí tu výmluvněji než u kohokoli. Nos, obrví, kotník ukazují sotva nějakou strukturu; a přece odrážejí se co nejlépe. Malování není plynulé, nýbrž massivní, často na příč proti srsti, vynechávajíc, kde jiní podškrtují, drsné, kde jiní jsou měkcí. Ale je znamenitě svládnuto; malíř nenechává ruku zaháleti a nejhlubší tony mají tolikéž lesku jako světlo. Všechno je malováno v atmosféře, a v chvějivém vzduchu dostalo vše svou zralost, svůj obsah. Stojíme tu před konečným rozřešením nejtěžších problémů, před úplným vítězstvím po dlouholetém hledání, před korunou celého života nepřetržitého a hrdinského boje. Bývalá záliba v nádheře obmezena na nejmenší míru; podivuhodná červeň krvavého laku na straně ku předu visící stolní pokrývky, vyšívané okraje páru rukavic, něco přísvitu ještě na vyřezávaném krbu, snad něco třásní na lenošce v levo — a vše ostatní samá zdrženlivost, ve výtvoru hlaholně smělém, neseném malířským uměním, které spočívá na nejskvělejších zkušenostech, skvostném svým blyskotáním vzduchu, ale eminentně hmatatelném, úžasné síly a přece plném něžného šepotání, velikém, prostém, hlubokém a dozrálém ve svém jasném vnitřním ohni. Není tu uskutečnění skvělé fantasie, zde je skutečnost sama, jenomže vytvořená v obraz vyššího významu, z něhož zdouvá se dech tak široký a mocný, že mate nás jako zvuk pozounů.

Jak vypadal Rembrandt tvůrce „Staalmeestrů", hlásají nám zase zvláště tři veliké malované podobizny. Podobizna u lorda Kinnairda je skvostně štětcována, ale ne tak významná ve výraze, jako podobizna (sotva mladší) v Louvru, o níž jsme mluvili. Z pozdější asi doby je kus ze sbírky Carstanjenské (nyní v berlínském Museu), kde malíř podivně ověsil a vyšňořil poprsí římského císaře, stojící ve stinném výklenku, které se nyní na nás šklebí, jakoby chtěl si tropiti šašky z pomíjejícnosti vší pozemské velikosti. Pyšnější a účinnější jest naproti tomu vlastní podobizna u lorda



19. REMBRANDTŮV SYN TITUS. — KOL. 1656—57.
VÍDEŇ, MUSEUM.

Iveagha, nejmohutnější, jakou od Rembrandta známe. Veliká pyramidová forma, která těžkou postavu objímá, (liniový motiv, jenž pozorován již v mistrových lejdských komposicích a celým jeho dílem ve všelikých variacích znovu a znovu se vynořuje) dodává zjevu něco ze starého, ve svou hřívu se halícího lva. Tak představujeme si vítěze, po životě plném bojů v kolosální sílu dozrálého, jejž nelákal již vnější lesk, poněvadž nádheru životních projevů konečně ve smělé jich souvislosti sám našel. Takový byl skutečný, v Olympana očištěný Rembrandt, když si byl dal vzíti své štěstí, své hračky, svou čest, svou slávu, když neblahou sudbou zocelen zklamáním ještě rekovnějším se stal, když byl vše viděl, všecko poznal, ode všeho okusil a užívání syt teprve jako bůh se cítiti mohl, on, moudrý Dionysos!

Ale také nyní neustává nás překvapovati.

Fascinující portrét „Mladé ženy" (1666) v Kolmaru, náleží k nejosobitějším obrazům z Rembrandtovy poslední doby. Možno klidně říci, že oděv je ku podivu moderní, hlava koketní, ruce nebo ručky ne krásny — to vše netýká se podstaty tohoto obrazu. Rembrandt šel až do konce svou vlastní cestou, a chceme-li to klásti na účet jeho rozmarů, že ženu takto vyšňořil, takto postavil, takto maloval, pak budeme vždy nuceni považovati to za rozmar geniální, kterým povstala malba, při níž se mistr tak skvěle ve svém nejpyšnějším malířském slohu potěšil.

Ale dostáváme také nyní opět krajně prosté, ale mladistvě a bujně malované podobizny, jako „Hoch" u lorda Leconsfielda (1666), jenž zdá se synkem jednoho ze staalmeesterů, a prostodušné „Sedící děvče" z National Gallery, tak obzvláště plné, jemné a svítivé.

Hlavními však díly z této poslední doby jsou skupiny několika málo figur v životní velikosti, při nichž imposantní provázející okolí téměř úplně odpadá a lidé ve velkočarém držení sami nesou mocný účin celkový.

V „Saulu a Davidovi" (Mauritshuis, majetek dra. Brediusa) dostává se nám v barvách nejhlubší nádhery, v nuancích těžké vinné červeně a purpuru a jásavého zlatistého brokátu mocně cítěné zpodobení textu: „I bývalo, že kdyžkoli napadal duch Boží Saula, David, bera harfu,

hrával rukou svou; i míval Saul polehčení a lépe mu bývalo, nebo ten duch zlý odstupoval od něho."

Vidíme špičatou, pohyblivou figuru tohoto ohnivého, ale obezřelého a již pomazaného mladého pastýře ovcí, jak, s hlavou na stranu nachýlenou a očima sklopenýma sleduje své nervosně strunami pohrávající ruce, stojí tu oproti ponuré, v purpur zahalené vysoké královské postavě, oproti tomu démonickému Saulovi, jenž od ramene svého vzhůru převyšoval veškeren lid a jenž, s výrazem choré duše v oku přece jen královském, odvážným, ale svou drsnou prostotou jímavým gestem utírá si slzy velikou oponou.

Rodinný obraz v Brunšviku jest především krajně mistrovská barevná pochada, nejskvělejší snad, když díváme se na sytostí barvy plynoucí, kvetoucí, žhnoucí emailláž plné barvy na ruce. Ale skoro vše, co nás na této přeskvostné malbě tak divoké vůně mate a uchvacuje, najdeme na příbuzném obraze, tak zvané „Židovské nevěstě" (Rijksmuseum), která při hlubším výraze přece také ještě uzavřenější soujem podává.

O námětu tohoto obrazu vznikly mnohé domněnky. Hledána v ní kromě židovské nevěsty také Ruth a Boas, ano i Juda a Thamar. V poslední době vyskytla se ne neprávem otázka, nemá-li představovati prostě Tita a jeho nevěstu Magdalenu van Loo. Pravda ovšem, že muž vypadá mnohem starší. Ale Saskiino dítě bylo očividně stonavé a prohlubováním výrazu Rembrandt obyčejně nedělal své modely mladšími. Ostatně, je-li skvostný portrét „Jinocha" v Louvru s ostrým výrazem ve strádajícím obličeji a onen ještě výraznější souchotinář v Eremitáži, jenž se právě k rychlému zásvitu světla ze sluje žalu obrací — jestliže tyto dvě mladické hlavy představují Tita, můžeme jej v tak zvaném „Mladém Haringovi" z roku 1658 (sbírka M. Kannova) znovu shledati jako sedmnáctiletého a přece již velmi záhy zestárlého. A z této, jakož i z menší podobizny v téže sbírce z následujícího roku dá se pak osm let po té malovaný muž na obraze „Židovské nevěsty" snadno poznati jako Titus, jehož rysy zatím opět značně zostřely.

Rembrandt svařil v této tak zvané Židovské nevěstě, právě jako v ji-

ných slavných obrazech oněch dnů, nové, dotud neznámé barvy, bohatěji ztlumené, směleji pálené, jásavěji vyzpívané, skvostněji emaillované, barvy jiskřivé granátové a hlaholné makové červeně a tekutého jantaru a odstíny žhnoucí zlacené kůže, v níž plynulou zeleňí olivy směje se karmazínový svit staré fialové barvy. A do těchto bohatých tonů postavil dva lidi vedle sebe v držení, které musil znáti z toho neb onoho Tizianova nebo Giorgionova obrazu „Milujících“. Ale právě srovnání takového italského obrazu s tím, co Rembrandt z téhož motivu dobyl, dokazuje znova duševní bohatství jeho nekonečně prohloubeného umění. Co bylo frivolním předmětem, stává se u něho věcí vzácné lidskosti, krásným mysteriem, téměř posvátným děním.

Obě v gestu tak podivuhodné bytosti jsou docela zachyceny v onu pyramidovou formu, o kterou od mládí tak často se snažil. Naklánějí se něžně k sobě, nedívá se on na ni, aniž ona na něho, zatím co nesměle se sebe dotýkají, ona ve vábivé zdrženlivosti a přece tiše důvěřujíc, on se soucítící moudrostí ve svém záštitném objetí — jako když děti, ve zlé bouři přístřeší hledající pod velikým stromem odevzdávají se tomu, na čem vyšší moc se usnese.

Jako již tak často, pudí nás to, hledati souvislost mezi citovým životem Rembrandtovým a od něho volenými předměty, když vidíme, jak tento, u štěstěny v nemilost upadší muž v této periodě po třikráte v obšírných malbách zpracovává námět Hamanova pádu — nejpoutavěji v Eremitáži v Petrohradě. Neočekávaná tragika mluví z držení téměř celý prostor zabírající figury náhle v nemilosti se octnuvšího velmože říše, kterému pod obrovským turbanem zděšení přebíhá po zsinalé tváři, jehož zuby zdají se jektati, jenž se sklopeným zrakem sahá si k srdci a u vědomí, že vše je ztraceno, vrávorá, jakoby ho neuniknutelná smrt již s jeviště svrhovala.

Klidnější, ale mocněji niternější tragikou mluví pak „Marnotratný syn“, rovněž v Eremitáži, v němž smíme asi tušiti jeden z nejposlednějších obrazů Rembrandtových.

Zcela z předu viděný bělobradý otec, zahalený v hluboce červený plášť, z něhož se dobývají žluté rukávy, vyřítil se z temné brány domu

v ústrety zbloudilému synovi, který v nejdivočejší kajícnosti vrhl se na kolena, aby sténaje, zahanben, ukryl svoji zpola již zvířecí hlavu v ochranný klín starce, který ve skvostně sebezapomínajícím držení veliké žehnající dobroty sklání se ke kajicníku, z něhož vidíme jen bedra — aby ztrnulýma již rukama tápal po zedraných hadrech na ztrmácených zádech pasáka sviní. A pak ten dozvuk dojemného dění u okolostojících: dívka v zastíněné bráně, která opírá svou čekající překvapenou hlavu o oblouk, — na zemi schoulený bratr, dívající se a nevrlý — a čekající poutník v plášti téže červeně jako otec, jenž vidí minulost a zří budoucnost: mag, jenž chápe a jde dále. Ale nikdy nestvořil sám Rembrandt něco s tak vysokým, ušlechtilým, velkolepě lidským pathosem, jako tuto přímo tvrdě orýsovanou, mohutně malovanou skupinu drsného, svrabovitého žebráka pod svatou záštitou tohoto otce, plného soucitu a slitování.

Pokusíme-li se nyní, když jsme byli pozorovali tato poslední a snad nejskvostnější díla mistrova, přehlédnouti ještě jednou jeho umění, pak vidíme: kdežto jiní od počátku se řídí podle nějaké elementární tradice a nově získaný kapitál na úroky ukládajíce pozvolna jednou vytknutému cíli se blíží, tento neklidný genius, jenž počal malovati jako kacíř, potom vezdy nedosažitelného se odvažoval, perutě svoje vždy pyšněji rozestíral a jako vlastní spásy zapomínající objevitel světů stále po nových neodkrytých říších a širších obzorech toužil. O vnější dokonalost se nesnažil — proto jí dosáhl nanejvýš přechodně. Jeho chtění bylo silnější než u jiných a proto byly takové i jeho výkony.

Problém ještě nerozřešený nepopřává mu klidu, dává naň všecko v sázku, přivleče k tomu všemožné věci. Ale čeho dnes dosáhl — a jak nesmírně mnohého vskutku dosáhl — to nazítří, zdá se, již ho neuspokojuje, neboť jeho pyšný duch chce vždy výše stoupati, vždy hlouběji základy klásti, vždy více obejmouti. V něm bušilo neznámé dychtění a nekonečné moře vidin v něm hučelo a všecko musilo nalézti cestu na venek v kresbě, tisku nebo malbě.

Tak složitá byla přebohatá duševní látka, která v něm klíčila a po ztvárnění bažila, že nejednou nechává motiv, jímž se palčivě zaměstnával,

přemocí nové látky zatlačiti, aby teprve mnohem později opuštěné thema ve svém zatím ještě uzrálejším umění propracoval. Přiložil-li k něčemu ruku, dovedl pořádně vytrvati: vytrvati jako málokdo — a žádná námaha nebyla mu příliš velká, žádný odvážný kousek příliš smělý, hledal-li oporu pro své grandiosní představy. Ale jeho myšlenky hledají někdy tak chvatně papír, že dodnes zachované škrty vrhá na úmrtní oznámení, anebo vedle nákresu, který ve spěchu nemůže výmluvněji prokresliti, ve slovech zaznamenává to, co bylo jeho spontánním úmyslem

Jisto jest, a již jsme to řekli: pro to, co ho právě zaměstnává, jeví až nepochopitelnou trpělivost; rádi věříme, že „jeden i dva dny ztrávil tím, že nějaký turban dle svého vkusu upravoval“ a nikdo tíže nepracoval a nehloubal, než tento neúnavný zlatokop — lept Jana Sixe, nevysvětlený div nejpečlivěji teplého provedení, je důkazem za mnohé. Ale slíbí-li někomu a třeba kontraktně, že jeho portrét provede přesně jako před ním ležící desku, nebude nikdy nic z tohoto zbožného úmyslu. Opakovati se bylo mu ohavností. Nesvědčí-liž o tom také historie rytého Snímání s kříže, které v prvním „stavu“ bylo skvostné, ale obráceně leptáno, a které na druhé desce přenechal hrubší ruce? A raději zahodil celé své mistrovství, než aby zůstal státi tam, kde přistál. Slavná „Žena s vějířem“ a její protějšek v Bruselu jsou obrazy, které by mohly umělce i obecenstvo vrhnouti jemu k nohám, ale on na to odpovídá nejhorečnějším snem, nejbáječnější fantasmagorií, jakou kdy podobiznář provésti se osmělil a troufá si „Noční hlídkou“ všecky si odciziti.

Jakž také bylo možno ho následovati! Bohatství v něm kvasící látky je tak mocné, že „někdy jednu osobu snad desaterým způsobem skicoval, nežli ji sám na panel uvedl“ a pro různé biblické momenty aspoň tucet komposic navrhl, které se od sebe tak lišily, že mohly pocházeti od tolikéž různých umělců. Jeden z těchto námětů, „Útěk do Egypta“, straší mu ve vždy novém útvaru tak hlavou, že mu nestačí pracovati ho bezpočtukráte znova, ale že dokonce neváhá obrousiti ještě jednu desku s Herculesem Seghersem a pod novým dekorem svatou rodinu uleptati.

Víme, jak se společensky ničí svou nepřemožitelnou touhou, aby své

královské obraznosti nové a nové látky nachytal. Nikdy nenasbíral umělec podivnější sbírky vzácností. Jeho záliba pro přetížení nezná míry, ač vrstevníci jinak zmiňují se o jeho prosté životosprávě. Jeho známá náklonnost pro neobyčejný šperk sváděla ho již záhy k získávaní nejvzácnějších ozdůbek. Kolik měl za života Saskiina v perlách a diamantech, již jsme viděli. Ale především sytil žízeň svých očí také rád na cizokrajných zbraních a kostýmech. Jeden vrstevník mluví o tom, jak „na Nový a Severní trh horlivě chodil hledat — brnění, moriljony (přilby), japanské ponjerty (dýky), kožešiny a krajkové límce, jež malebnými shledal."

A mezi jeho nábytkem nacházíme takových věcí v největší rozmanitosti. Památný inventář z roku 1656 uvádí assegaaie (oštěpy), luky, štíty, antické a indiánské zbraně, kyrysy, meče, přilby, halapartny, lahve na prach, kusy antické látky, východoindické skřínky, španělské židle a mnoho jiného. Prohlížíme-li, co v tomto uměním naplněném domě bylo nahromaděno, nabýváme dojmu, jakoby se mu vše zdálo žádoucím, co příroda podávala a jakoby byl, druhý doktor Faust, prodal svůj klid, aby mohl kochati se pohledem na všecky poklady světa. Právem dí zmíněný rýmovník, že „vzal do svých služeb vše, co kdy ze všech čtyř dílů světa k nám přišlo."

Neboť tento slídič, jenž s váženými muži a učenci stejně jako s žebráky a hýřily obcuje a svou spásu právě tak u menonitů, jako u pravověrných i rabínů hledá, není ve svém uměleckém vkusu nikterak obmezený a holduje řídkému eklekticismu. Béře motivy od holandských i německých malířů šestnáctého století, z italských obrazů a rytin, ano i z antické plastiky, pozdně gotických figur, renesančních medaljí a indických kreseb. Stěny jeho přeplněného domu byly ověšeny obrazy, jež malovali Caracci, Giorgione, Giacomo Bassano, Raffael, Michelangelo, Palma Vecchio, Novellara, jakož i Brouwer, mladý Hals, Lievens, Hercules Seghers, Lassman, Pinas, Porcelis, Anthonissen, Simon de Vlieger, kdežto jako sběratel ctil především Lucase van Leyden a měl dokonce van Eycka. V jeho nesčetných mapách nacházíme kromě mnohých kreseb velkých mistrů téměř vše pohromadě, co rýtko stvořilo. Rytiny od Goltziusa,

Heemskerka, Lucase, Bloemaerta, Mantegny, Raffaela, Michelangela, Tempesty, Tiziana. Ale také Israel van Meckenen, Schongauer, Dürer a Holbein, jakož i Brueghel, van Dyck, Rubens, Jordaens, Mierevelt, Callot jsou tu v dostupné úplnosti zastoupeni. Žádostiv každého zobrazení všeho cizozemského, sbírá obrazy tyrolských krajin, tureckých a římských budov a obrazy z bojišť. Musí míti jelení parohy a kůže divoké zvěře, i vycpaná zvířata a vedle zeměkoulí harfu a dechové nástroje, také medaille a vějíře, nerosty, korály a kdo ví co — a jak se dovedl v takovou raritu vhroužiti, dokazuje skvostný malý lept „Mušle" (1650). Kromě mramorových skulptur má nespočetné antiky v sádře a k tomu ještě dle přírody zhotovené sádrové odlitky spících dětí a všelikerých ruk a hlav, z nichž se uvádí hlava černocha a prince Mořice. Tak vidíme ho, jak hromadí u sebe všecko, co je nejneobyčejnějšího, co nejvíce překvapuje, co je nejskrytějšího, nejskvělejšího — vidíme ho, jak všecko prohledává, po všem nejfantastičtějším, ale i nejpřirozenějším sahá a konečně, vše objímaje, ve všem, co oko vidí, potravu pro svou nesmírnou životní synthesu hledá.

Nejen že jako malíř objímal celý život, pěstuje každý druh umění, od biblické dějepravy, mythologie, portrétu a nudit až ke krajině, zátiší, alegorii a genru — objímal také lidskou společnost na jedné straně až do jejích projevů nemírného luxu a knížecí nádhery, na druhé straně až k tomu, co nejvíce všeho lesku postrádá, až k nejnuznější bídě, až k naprostému zapomínání světa. To platí také o základním rysu jeho koncepcí. Nikdo nemaloval bohatěji skvělou nádheru, nežli muž, který stvořil úžasně orchestrovanou „Noční hlídku", a není také nikoho, kdo by byl krásnějším způsobem šepotající něhu vyslovil, nežli on, jemuž děkujeme za „Svatou rodinu" v Kasselu nebo „Tobiáše se ženou u kolovratu" u Cooka.

Hra gest u jeho postav má nejednou silně demonstrující, na venek tíhnoucí, obzvláště pohyblivou mimiku; naproti tomu však vidíme, že nikdo v tichém klidném držení nedával tak mocně mluviti duševnímu pohnutí z nitra, jak to dovedl tento orel s něhou holubice.

Tak se mu život všude zjevil. Na všem, k čemu pozornost obrátil, našel nové stránky. Z fysicky obyčejného vyhrabal psychickou krásu. Jest tomu, jakoby všude odhrabával hlubší půdu, pravdivější organismus. Clair-obscur, jenž u Caravaggistů byl prostředkem k zesílení vnějšího účinu, stal se u něho nositelem nové, cizí, něžné duševní oblasti. Ale mluva odstíněného temnosvitu, kterou ovládal jako nikdo jiný, stala se mu tak málo nepostrádatelným mediem jeho projevů, že v prostých šedých obrysech dovedl stvořiti obrazy stejně hlubokého smyslu, jako ve svých tonem nejbohatších malbách. Jenom vidina totalitu nazírajícího to byla, která působila, že v každém výrazovém prostředku našel prvek vzácné síly.

I v jeho častěji nepochopených malovaných krajinách je smělá nehoráznost pravděnepodobného zobrazení přece jen živena nejhlouběji vkořeněným pocitem pro organičnost. Nechať používá komposičního slohu italianisujících předchůdců nebo přátel a motivů cizích medirytů a nechať aspekt bezprostřední přírodní věrnosti je heroickému vzletu, dojímavé alluře sebe více podřízen, je to přece jen živoucí kosmos, jenž ho naučil vdechnouti mu tento dech. A právě jemu vlastní smysl pro grandiosnost jest to, jenž pudí ho pak ke krajinářskému slohu, kde orchestrování linií a tonů ve veliký pohyb a smělé akordy způsobuje, že propůjčí nivám, rostlinám a pahorkům takový hlas, že jsou jako ve volně dramatisované přírodní síly přeměněny.

Jak ostatně dovede, když o to dbá, všemu živoucímu důkladně jiti po stopě — i kdyby nebylo jeho kreslených a rytých krajin, v nichž při zdánlivě střízlivě-věcném sledování nějakého motivu přece dovede vyjádřiti i vůni blyskotavého plein-airu — kdyby nebylo těchto krajin, dokazovaly by to jeho studie zvířat. Nejenom pozoroval opětně psy, krávy, kuřata, prasata, kočky, osly, zajíce, ovce, kozy, koně při jich počínání, ale zbylo mu nad to ještě času, pátrati po zvláštnostech medvědů, lvů, slonů, orlů, rajek, papoušků, volavek, pávů, labutí, opic, dromedarů. Opětně maluje s obdivuhodnou silou hmatu otevřenou krávu na háku, jakoby chtěl až do těch ještě se třesoucích vnitřností mrtvého těla, hnáti se za kořenem života. Obraz mrtvými pávy je jiný výmluvný příklad,



20. HENDRICKJE STOFFELSOVÁ. — 1658–59.
BERLÍN, GALERIE.

jak oslavuje stvoření vdechováním života do všeho, co by jinému zůstalo pouhým zátiším. Maluje tu nejenom povrch, ne vnější mapu krásného peří, ale zobrazuje i v smrti sílu perutě, děsivou skvělost, elastickou svižnost těchto visících zvířat v rhytmu, který na nás působí silou furií. A nahota, která i nejlepším byla jen příležitostí, aby napodobili vnějš krásu forem, jak dovede se také jí přiblížiti ve vlastním podstatném jádře, proniknouti ji a zabrati ji svým štětcem. Jemu náleží ono, v pohybu i materii životně postřehnuté, prostě svlečené lidské tělo, ve svých plných oblostech i napiatějším cukání i hladkém klenutí a kynoucích záhybech; v onom kvetoucím, teplo sálajícím, k pohlazení zvoucím svého živého svítivého masa.

A při tom jest jeho podání člověka tak málo pouze smyslné, že mohl jako portrétista býti nazván dokonalým spiritualistou. Tento lačně smyslný pozorovatel byl nevyrovnaným znalcem duší. Jeho kontrfeje většinou zapomenutých měšťanů mají do sebe něco tak fascinujícího, že tradice nemohla než propůjčiti těmto mužům, kteří tak významně vypadají, aspoň slavná jména. Connétable Bourbonský, hrabě van Hoorne, princ Vilém III., Sobieski, Turenne, Vondel, Cats, Hoost, Arminius, Grotius, Jansenius, hrabě z Lumey, de Ruyter a Tromp, ano i Vilém Tell, ač nikdo z nich mu neseděl, byli mu, jako by se tím vysvětlovala zvláštnost ve výraze těchto portrétů, pozdějším pokolením bezděky za modely vnuceni. Průvod Banning Cocquovy družiny obklopuje Rembrandt leskem, že malbu, myšlenou skutečně jako střelecký kus, udělal světovou záhadou a syndiky staalhofu představuje v jejich přece jen málo vznešeném zkušebním povolání s tolikerou moudrostí v tázavých očích, že by nás mohla přiměti k domnění, že tito mužové jako sanhedrin zasedají tu nad nejvyššími otázkami filosofie. A tento fanatický malíř, plný nejpestřejších kontrastů, tento rozmarný podnikavý duch nejnevázanějšího sans gêne, tento divoch pitoreskna, tento milovník všeho nejnádhernějšího, tento zápasník s nemožným, vložil do svých biblických ilustrací tak zbožnou zanícenost, něžnou lásku a posvěcenou krásu, že upomínají na ušlechtilé pathos nějakého hrdiny víry.

Zdá se, jakoby Rembrandtův hrdý a spolu tak jemně založený duch znal nějakou čtvrtou dimensi nebo měl nějaký šestý smysl, jímž vidění mocného zřece totality stalo se ještě pronikavějším, ještě proročtějším. Mistr v neříkání-všeho, jímž byl, poutá tím více, že cítíme, jak vždy ještě něco zatajuje. Snad spíše než u kterékoli jiné postavy z Rembrandtových děl nacházíme u jeho sibylovité Asnathy na kasselském „Žehnání Jakubovu" onen podivuhodný pohled očí, který bychom nazvali pohledem nejvlastnějšího umění, Rembrandtova jenž hlouběji a dále vidí než naše ubohé, zdáním zaslepené lidské oči — jenž každou věc v prostoru a každý děj, každé hnutí mysli ukazuje jako článek jednoho a nedílného — jenž v eminentně viditelném neviditelno, v ostře zřetelném nadsmyslno tlumočí. V poslední instanci pomýšlíme při Rembrandtovi spíše na velikého zbadatele nevyslovitelna, nežli na dionysického hltače života. Neboť ve všem tom břitkém a třpytivém dění stále pohnuté skutečnosti s její strastí a slastí, jejím leskem a temnem, její zmateností linií a hrou barev jest to právě, kde jeho umění zjevilo stálý proud tajemně majestátního, chmurně věčně trvajícího.

O m y l y   t i s k u :

Str.	6.	řádek	16.	shora	čti:	podpisoval
„	7.	„	5.	„	„ :	pikturálním
„	10.	„	3.	„	„ :	aby ses
„	17.	„	5.	„	„ :	čtverácky
„	24.	„	13.	„	vynech:	zajisté
„	24.	„	18.	„	čti:	vanit
„	28.	„	9.	zdola	„ :	en face
„	33.	„	5.	shora	„ :	zabrán o.

SEZNAM REPRODUKCÍ:

1. Kristus v Emausích. — 1629. Paříž, Madame André Jacquemart.
2. Rembrandtova matka. — Kol. 1630. Windsor Castle.
3. Rembrandtův otec. — Kol. 1631. Kassel, Galerie.
4. Simeon v chrámě. — 1631. Haag, Museum.
5. Rembrandtova choť Saskia. — 1633. Drážďany, Galerie.
6. Snětí s kříže. — 1634. Petrohrad, Eremitáž.
7. Danae. — 1636. Petrohrad, Eremitáž.
8. Simsonova svatba. — 1638. Drážďany, Galerie.
9. Kladení Krista do hrobu. — 1639. Mnichov, Stará Pinakotheka.
10. Svatá rodina. — 1640. Paříž, Louvre.
11. Podobizna dámy s vějířem. — 1641. Londýn, Buckingham-Palast.
12. Družina kapitána Franse Banninga Cocqua. — 1642. Amsterodam.
13. Rembrandtův bratr v zlaté helmě. — 1650. Berlín, Galerie.
14. Nicolaes Bruyningh. — 1652. Kassel, Galerie.
15. Bathseba v lázni, — 1654. Paříž, Louvre.
16. Žena Putifarova obviňuje Josefa. — 1655. Berlín, Galerie.
17. Žehnání Jakubovo. — 1656. Kassel, Galerie.
18. Vlastní podobizna. — Kol. 1657. Vídeň, Museum.
19. Rembrandtův syn Titus. — Kol. 1656–57. Vídeň, Museum.
20. Hendrickje Stoffelsová. — Kol. 1658–59. Berlín, Galerie.